

Mus. 4^o
1034.

2.

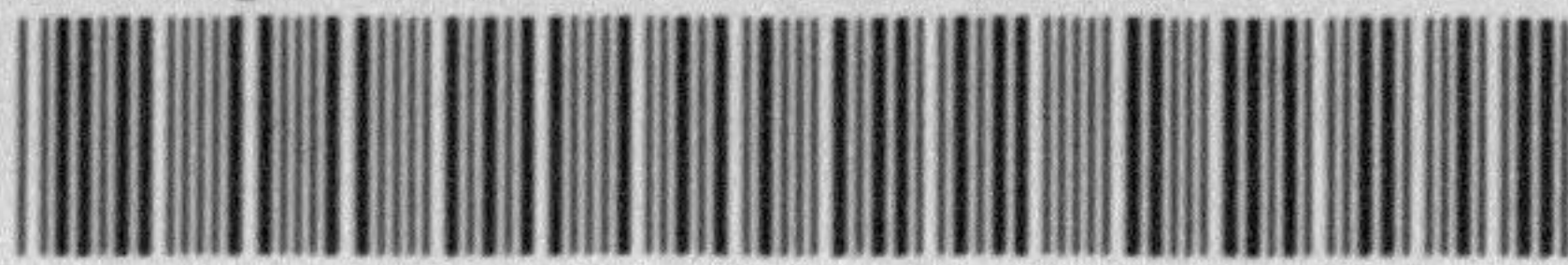
Mus. Th.
1034

4^o

Michaelis

(2)

Bayerische Staatsbibliothek



<36646294830011

Die Lehre
vom
einfachen, doppelten, drei- und vierfachen

Contrapunkte

unter
besonderer Berücksichtigung des vielstimmigen und Vokal-Satzes

von
Alfred Michaelis.

II. Teil:
Der doppelte, drei- und vierfache Contrapunkt.

Leipzig,
Verlag von Carl Merseburger.

1886.

Die Lehre

vom

einfachen, doppelten, drei- und vierfachen

Contrapunkte

unter besonderer Berücksichtigung

des vielstimmigen und Vokal-Satzes

von

Alfred Michaelis.

II. Teil: **Der doppelte, drei- und vierfache Contrapunkt.**

Leipzig,

Verlag von Carl Merseburger.

1886.



Vorwort.

Die *höheren* Contrapunkte dienen zunächst zur Vorbereitung auf gewisse Compositionsformen, sodann können dieselben sich als Selbstzweck gelten, insofern das Studium dieser Contrapunkte die *formale* Bildung wesentlich erhöht und eine grössere Gewandtheit im Tonsatze verleiht.

Es ist ein Irrtum, zu behaupten, dass diese Contrapunkte die Erfindung ersticken und einen dem natürlichen Gefühle zusagenden ästhetischen Satz unmöglich machen; ja selbst wenn dies in gewissem Grade der Fall sei, bliebe der bildende Einfluss derselben bestehen. Wie der Verlauf zeigen wird, beruhen die höheren Contrapunkte gleich dem einfachen auf den allgemeinen musikalischen Gesetzen der Harmonielehre und haben z. B. in Bezug auf Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen die betreffenden Regeln nur diesem Gebiete der musikalischen Theorie entlehnt. Die enger begrenzte Form an sich ist es nicht, die anfänglich Erfindung und Gestaltung behindert und hemmt, sondern die gleichzeitige Beachtung der bezüglichen Regeln, das nicht genügende Vertrautsein mit dem technischen Apparate. Der doppelte Contrapunkt in der Octave erfordert sogar nur sehr wenige Regeln über Form und Aeusserlichkeiten, da er im Grunde genommen ein einfacher Contrapunkt ist und in diesem wurzelt, verschiedene Sätze des einfachen Contrapunkts können zugleich als doppelter Contrapunkt gelten. In der Einschränkung zeigt sich der Meister, wie z. B. die Fugen *S. Bachs* und Canons *Palestrinas* schlagend beweisen.

Die ältere Zeit ging in Aufstellung von Formen der höheren Contrapunkte offenbar zu weit, indem sie auch auf solche stiess, die gemäss ihrer Natur und gesamten Beschaffenheit für die praktische Musik wenig oder keinen Wert besitzen. Unter Ausscheidung des Unnötigen und weniger Wertvollen wenden wir uns im Verlaufe der Abhandlung nur den wichtigen Formen zu, die für die Praxis und alle Zeiten bleibenden Wert besitzen.

Die Verbindung der höheren Contrapunkte, namentlich die Vereinigung des doppelten Contrapunkts der Octave, Decime und Duodecime ist *neu* und als eine Zugabe für den *denkenden* Musiker zu betrachten.

Cassel, im Mai 1885.

Der Verfasser.

Inhaltsangabe des zweiten Teiles.

Der doppelte, dreifache und vierfache Contrapunkt.

I. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave.

	Seite
§ 16. Allgemeines über den doppelten Contrapunkt	1
§ 17. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als zweistimmiger Satz	4
§ 18. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als dreistimmiger Satz	10
§ 19. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als vier- (und mehr-)stimmiger Satz	18

II. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime.

§ 20. Allgemeines über den doppelten Contrapunkt in der Decime	26
§ 21. Der doppelte Contrapunkt in der Decime als dreistimmiger Satz	32
§ 22. Der doppelte Contrapunkt in der Decime als vier- (und mehr-)stimmiger Satz	37

III. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime.

§ 23. Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime als zwei-, drei- und vierstimmiger Satz	44
§ 24. Die Verbindung der doppelten Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodecime oder die gleichzeitige Anwendung mehrerer dieser Species.	51

IV. Abschnitt.

Der drei- und vierfache Contrapunkt.

§ 25. Der dreifache Contrapunkt	62
§ 26. Der vierfache Contrapunkt	69

I. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave.

§ 16. Allgemeines über den doppelten Contrapunkt.

Doppelter Contrapunkt ist diejenige Setzweise, in welcher eine Stimme zu einer anderen Stimme in ein *doppeltes Verhältniss* (d. i. Intervallenverhältniss) und in eine zweifache Stellung über und unter derselben tritt, was sich infolge von Versetzung einer der beiden Stimmen (und in manchen Fällen beider Stimmen) vollzieht. Diese Versetzung, der Intervallenlehre entlehnt, heisst *Umkehrung*; umkehrungsfähig sind *beide* Stimmen.

1. a. Ursprünglich.



b. In Umkehrung.



Der *Originalsatz* eines doppelten Contrapunkts ist also ein *zweistimmiger*. Die Bezeichnung der Stimmen geschieht wie im einfachen Contrapunkte und heisst die ursprüngliche, zuerst bestehende Stimme der *Cantus firmus*, die Gegenstimme der *Contrapunkt*. Es wird für den Satz vorteilhaft sein, wenn der Contrapunkt später als der Cantus firmus einsetzt, um so den Cantus firmus als das Ursprünglichere, zuerst Dagewesene erscheinen zu lassen. Im mehrstimmigen Satze, durch Hinzutreten freier Stimmen entstehend, gelten Cantus firmus und Contrapunkt als Hauptstimmen und bilden den Grundstock des Ganzen.

Die *Versetzung* oder Umkehrung kann geschehen in die *Octave*, *Decime* und *Duodecime*, wonach der doppelte Contrapunkt die besonderen Benennungen erhält.

Zur ersten Veranschaulichung wählen wir wegen ihrer grösseren Fasslichkeit die Versetzung in die *Octave* in der Notierungsweise mit genauer Untereinanderstellung der Stimmen des Original- und Umkehrungssatzes, um so das Resultat der Versetzung bestimmt erkennen zu lassen.

Inhaltsangabe des zweiten Teiles.

Der doppelte, dreifache und vierfache Contrapunkt.

I. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave.

	Seite
§ 16. Allgemeines über den doppelten Contrapunkt	1
§ 17. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als zweistimmiger Satz	4
§ 18. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als dreistimmiger Satz	10
§ 19. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als vier- (und mehr-)stimmiger Satz	18

II. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime.

§ 20. Allgemeines über den doppelten Contrapunkt in der Decime	26
§ 21. Der doppelte Contrapunkt in der Decime als dreistimmiger Satz	32
§ 22. Der doppelte Contrapunkt in der Decime als vier- (und mehr-)stimmiger Satz	37

III. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime.

§ 23. Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime als zwei-, drei- und vierstimmiger Satz	44
§ 24. Die Verbindung der doppelten Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodecime oder die gleichzeitige Anwendung mehrerer dieser Species.	51

IV. Abschnitt.

Der drei- und vierfache Contrapunkt.

§ 25. Der dreifache Contrapunkt	62
§ 26. Der vierfache Contrapunkt	69

I. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Octave.

§ 16. Allgemeines über den doppelten Contrapunkt.

Doppelter Contrapunkt ist diejenige Setzweise, in welcher eine Stimme zu einer anderen Stimme in ein *doppeltes Verhältniss* (d. i. Intervallenverhältniss) und in eine zweifache Stellung über und unter derselben tritt, was sich infolge von Versetzung einer der beiden Stimmen (und in manchen Fällen beider Stimmen) vollzieht. Diese Versetzung, der Intervallenlehre entlehnt, heisst *Umkehrung*; umkehrungsfähig sind *beide* Stimmen.

1. a. Ursprünglich.



b. In Umkehrung.



Der *Originalsatz* eines doppelten Contrapunkts ist also ein *zweistimmiger*. Die Bezeichnung der Stimmen geschieht wie im einfachen Contrapunkte und heisst die ursprüngliche, zuerst bestehende Stimme der *Cantus firmus*, die Gegenstimme der *Contrapunkt*. Es wird für den Satz vorteilhaft sein, wenn der Contrapunkt später als der Cantus firmus einsetzt, um so den Cantus firmus als das Ursprünglichere, zuerst Dagewesene erscheinen zu lassen. Im mehrstimmigen Satze, durch Hinzutreten freier Stimmen entstehend, gelten Cantus firmus und Contrapunkt als Hauptstimmen und bilden den Grundstock des Ganzen.

Die *Versetzung* oder Umkehrung kann geschehen in die *Octave*, *Decime* und *Duodecime*, wonach der doppelte Contrapunkt die besonderen Benennungen erhält.

Zur ersten Veranschaulichung wählen wir wegen ihrer grösseren Fasslichkeit die Versetzung in die *Octave* in der Notierungsweise mit genauer Untereinanderstellung der Stimmen des Original- und Umkehrungssatzes, um so das Resultat der Versetzung bestimmt erkennen zu lassen.

2. II.

a. I. 3 8 7 3 6 7 6 5 6 3 4 3 4 5 6 8

b. C. f. III. 6 1 2 6 3 2 3 4 3 6 5 6 5 4 3

3.

Die Versetzung in No. 2 geschah in der Weise, dass der Cantus firmus unverändert stehen blieb und der Contrapunkt eine Octave tiefer gelegt wurde.

Die Bezeichnung der Stimmen ist folgende:

- I. = Cantus firmus,
- II. = ursprünglicher Contrapunkt,
- III. = versetzter Contrapunkt.

Der gesamte Satz ist also kein dreistimmiger, sondern ein *doppelt zweistimmiger*, wie in der voranstehenden Klammer durch a und b angedeutet ist. Es gehört somit zusammen I und II, I und III, der Cantus firmus beiden Sätzen angehörend wird also zweimal gelesen. Die eingefügten Ziffern bezeichnen die Intervalle des oberen und unteren zweistimmigen Satzes.

Sobald die Entfernung des Contrapunkts vom Cantus firmus über eine Octave beträgt, genügt die Versetzung einer Stimme nicht, um eine wirkliche »Umkehrung« hervorzubringen:

4. a. Cp. b.

C. f.

Wie ersichtlich, sind dieselben Intervalle entstanden, nur in tieferer Tonlage erklingend, was eben keine Umkehrung ist. So besagt z. B. eine Terz einer Decime gegenüber nichts Neues; der Contrapunkt bewegt sich in b wie in a über dem Cantus firmus.

Um in solchen Fällen eine wirkliche Umkehrung hervorzubringen, ist entweder eine Stimme um eine *Doppeloctave* zu versetzen oder *beide* Stimmen werden gegenseitig um eine *Octave* versetzt (d. i. die eine Stimme eine Octave nach oben, die andere eine Octave nach unten).

5. Cp. b.

C. f. 8 7 6 3 - 7 6 5 6 7 3 C. f.

a. 1 2 3 6 3 2 3 4 3 2 3 1 2 3 6 3 2 3 4 3 2 3

Das Resultat von Intervallen ist bei a und b das gleiche, nur die *Tonlage* ist bei b eine Octave höher. Welche Art der Versetzung zu wählen ist, darüber entscheidet der einzelne Fall und die betreffende Stimmenlage.

Der *doppelte* Contrapunkt hat es somit *nicht mit zwei contrapunktierenden Stimmen* zu thun, — wie der Name vermuten lässt, — die gegen einen Cantus firmus gesetzt sind, sondern nur mit *einer* solchen Stimme, die aber so beschaffen ist, dass sie unter Beachtung harmonischer Gesetze gegen den Cantus firmus versetzt werden kann. Infolge der Versetzung erscheint diese Stimme bald über, bald unter dem Cantus firmus, gerät zu selbigem in eine doppelte Stellung (mit gegensätzlichem Intervallenverhältnisse), in eine zweifache räumliche Entfernung. Mit Aufstellung eines doppelten Contrapunkts sind demnach innerhalb der Zweistimmigkeit zugleich *zwei* Stimmen (resp. Melodien) gegen einen Cantus firmus gewonnen.

Darnach ist der *doppelte* Contrapunkt seinem Wesen nach ein *einfacher* Contrapunkt und in der That sind viele im einfachen Contrapunkte erfundene Sätze umkehrungsfähig oder zugleich doppelter Contrapunkt. Andererseits ist die blosse Umkehrungsfähigkeit eines Satzes allein nicht ausreichend, um demselben den Charakter des doppelten Contrapunkts aufzuprägen, wie z. B. folgender Satz beweist:

6. Umkehrung.

C. f.

7. Umkehrung.

Auch lernten wir im einfachen Contrapunkte Sätze kennen, in denen zwei wirkliche contrapunktierende Stimmen einem Cantus firmus gegenüber standen, ohne jedoch doppelter Contrapunkt zu sein. Die inneren Verschiedenheiten beider Stimmen nach Melodie und Bewegung, der gesamte metrisch-rhythmische Gegensatz sind es neben der Umkehrungsfähigkeit, welche Eigenschaften einen Satz zum doppelten Contrapunkte stempeln.

Die *Keime* zur Entwicklung des *doppelten* Contrapunkts liegen, wie man zunächst nicht erwartet, auf durchaus elementarem Gebiete und sind in der Intervallenlehre zu suchen. Man darf wohl annehmen, dass eine sinnige Betrachtung der Intervallenlehre zur Erfindung und Aufstellung des doppelten Contrapunkts (zunächst des der Octave) geführt hat, auch wissen wir, dass die Erstlingsversuche im doppelten Contrapunkte keine Errungenschaft der neueren Zeit sind, vielmehr weit in die Vergangenheit zurückgreifen und, nachdem der einfache Contrapunkt auf einem gewissen Grade der Entwicklung und praktischen Verwendbarkeit angekommen, bereits von *Johannes Ockenheim* nachweislich unternommen wurden.

Der gesamte doppelte Contrapunkt gründet sich auf das Resultat der Intervall-Umkehrung. Der doppelte Contrapunkt in der Octave im speciellen basiert auf dem Ergebnis der Intervallversetzung in der Octave, welches uns äusserlich in der Gegenüberstellung der Zahlenreihe 1—8 entgegentritt, wie folgt:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1.

Es lag nicht fern, die sich hier geltend machenden *Gegensätze* im Tonsatze praktisch zu verwenden und ein *System* auf selbige zu gründen. Zunächst waren es die Gegensätze in Betreff der *Art* der Intervalle, wie also aus einer Prime eine Octave, aus einer Secunde eine Septime u. s. w. wird, sodann aber die feineren, inneren Unterschiede innerhalb der Artenbildung, nach welchen sich grosse Intervalle in kleine, verminderte in übermässige Intervalle verwandeln und umgekehrt, welche zu jener Erkenntnis praktischer Verwendbarkeit führten. Die Umkehrung einer *Anzahl* von Intervallen muss notwendig eine Melodie mit *neuen* Eigenschaften und Eigentümlichkeiten ergeben.

Der doppelte Contrapunkt findet seine hauptsächlichste Verwendung in der *Fuge*, in instrumentalen *Zwischensätzen*, sowie in der *Choralfiguration*.

Die wichtigsten, für den praktischen Tonsatz wirklich wertvollen Formen des doppelten Contrapunkts sind die in der *Octave*, *Decime* und *Duodecime*. Ältere und selbst neuere Lehrbücher behandeln noch die doppelten Contrapunkte in der Sexte, Septime, None, Undecime u. s. w., also in fast allen Intervallen, die aber nur unter grossen Einschränkungen zur Erscheinung treten und demzufolge für die Praxis wenig Wert besitzen, daher in unserem Lehrgange ohne Nachteil für die Vollständigkeit des Ganzen ausgeschlossen bleiben.

§ 17. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als zweistimmiger Satz.

Der doppelte Contrapunkt in der *Octave* besteht darin, dass eine Stimme gegen eine andere Stimme *eine Octave tiefer* oder *höher* gesetzt wird. Diesem Verfahren liegt folgende Versetzungstabelle zu Grunde:

1 2 3 4 5 6 7 8 oder: 1 2 3 4
8 7 6 5 4 3 2 1 kürzer: 8 7 6 5,

denn das Resultat der Umkehrung wiederholt sich in der grösseren Zahlenreihe in umgekehrter Folge.

Dasselbe in Noten ausgedrückt:

I. Umkehrung:

II. Umkehrung:

Es entsteht also durch die Octavenversetzung aus der Prime die Octave, aus der Secunde die Septime, aus der Terz die Sexte und aus der Quarte die Quinte, oder Consonanzen ergeben wieder Consonanzen und Dissonanzen stets Dissonanzen. Daraus geht zugleich hervor, dass *alle acht Intervalle für den Satz verwendbar sind*.

Das Resultat der Umkehrung innerhalb der Intervall-*Art* mag folgende Notenreihe zeigen:

r. überm. gr. überm. gr. r. überm. r. überm. gr. überm. gr. r.

r. verm. kl. verm. kl. r. verm. r. verm. kl. verm. kl. r.

Zunächst gelten für diesen Contrapunkt die Gesetze des zweistimmigen *einfachen* Contrapunkts. Zur weiteren Beachtung treten folgende Regeln hinzu:

1. Beide Stimmen dürfen sich *nicht über eine Octave* hinaus von einander entfernen:

1. Cp.

2.

C. f. 8 4 3 2 6 7 3 4 8 7 6 5 3

1 5 6 7 3 2 6 5 1 2 3 4 6

Versetzter Contrapunkt.

1 5 6 7 3 2 6 5 1 2 3 4 6

2. Der Cantus firmus kann ebenso in gleichen Notenwerten fortschreiten, wie auch rhythmisch entwickelt sein, der Contrapunkt aber hat zu ihm einen *metrisch-rhythmischen Gegensatz* auszudrücken:

3. C. f. 4. Cp.

Versetzter Cantus firmus. Versetzter Contrapunkt.

3. Zwischen beiden Stimmen ist die *Gegenbewegung* möglichst auszuprägen.

4. Die *übermässige Sexte* ist möglichst auszuschliessen, weil sie eine mangelhafte Versetzung giebt:

5. *Quarte und Quinte*, auf der Thesis erscheinend, sind im oberen oder unteren Tone vorzubereiten, und es hat der *vorbereitete* Ton in der Auflösung fortzuschreiten.

a. 5 Umk. 4 b.

Auf der Arsis sind *Quarte und Quinte durchgehend* unter Liegenbleiben einer Stimme oder stufenweiser Gegenbewegung beider Stimmen zu gebrauchen:

Die *Quarte* bedarf der Vorbereitung, weil sie Vorhalts- (also Dissonanz-) Bedeutung hat, die *Quinte*, weil selbige in der Umkehrung eine *Quarte* giebt.

Zwei *reine Quarten* oder darauf basierende Fortschreitungen sind selbstredend zu vermeiden, da selbige eine fehlerhafte Quintenparallele zur Folge haben und in der Zweistimmigkeit überhaupt undenkbar und widersinnig sind.

Orig. a. 4 4 b. 4 4

C. f.

Umk. 5 5 5 5

6. Mit der *Quinte* hat der Contrapunkt nicht zu beginnen, weil dadurch in der Umkehrung zu Anfang ein $\frac{6}{4}$ -Accord entsteht.

7. Die *grosse Septime* ist als *Vorhalt nach oben*, sowie die *grosse* oder *kleine None* als *Vorhalt nach unten* nicht anzuwenden, weil dadurch in der Umkehrung fehlerhafte Fortschreitungen entstehen:

8. Eine Modulation zwischen Cantus firmus und Contrapunkt ist sehr wohl zulässig, sobald sich dieselbe als natürlich und ungesucht erweist:

5. Cp. 6.

C. f.

Versetzter Contrapunkt.

7.

9. Von der *Secunde* ist stets der *untere* Ton vorzubereiten.

Je nachdem eine Stimme eine Octave nach *oben* oder *unten* versetzt ist, wird sie bezeichnet als *Octava acuta* oder *Octava gravis*:

8. a. Original.

Cp.

C. f.

b. c. Octava acuta.

Octava gravis.

Auch wird bisweilen der Contrapunkt mit *Nachahmung* des Cantus firmus gebildet, wie folgt:

9. C. f.

Cp.

Umkehrung.

C. f.

Die Umkehrung geschah, da die Originalstimmen über eine Octave von einander entfernt, durch Octavenversetzung beider Stimmen in der entgegengesetzten Richtung.

Bearbeitung eines Cantus firmus in ganzen Noten im gleichen und ungleichen doppelten Contrapunkte:

10. a. Cp. b.

C. f.

c. Cp.

C. f. NB.

d.

Bei NB. in c und d untersteigt der Contrapunkt den Cantus firmus, daher auch in der Versetzung keine wirkliche Umkehrung entsteht. Im Interesse der Stimmenführung ist dieses Verfahren zu dulden; auch ist die in Gegenbewegung frei eintretende Secunde (bei NB. in d) berechtigt, da selbige den Hauptseptimen-Accord repräsentiert.

Bearbeitung eines rhythmischen Cantus firmus.

11. Cp. 12. C. f.

Aufgaben.

a. Der Cantus firmus in der Unterstimme:

1. 2. 3.

4. 5.

6.

b. Der Cantus firmus in der Oberstimme.

7. 8. 9. 10. 11. 12.

The musical notation shows six measures of music in 3/4 time, key of D major. Measures 7-12 are numbered above the staff. The notation includes various note values (half, quarter, eighth notes) and rests, with some notes beamed together.

§ 18. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als dreistimmiger Satz.

Das Verhältniß des *doppelten* Contrapunkts besteht nur zwischen *zwei* Stimmen, während die *dritte* Stimme eine *freie* Stimme und nicht zur Versetzung bestimmt ist.

Zu vermeiden ist hier wie auch in der Mehrstimmigkeit:

1. Die Folge zweier *reiner Quartan* oder sich auf selbige gründende Fortschreitungen, wie in § 17 unter 5 beschrieben wurde.

2. Der *Nonenvorhalt* (9 vor 8) gegen die Versetzungsstimme, weil derselbe in der Umkehrung einen Vorhalt vor der Prime (2 vor 1) erzeugt.

The musical notation shows two staves. The upper staff has notes with intervals 9, 8, 2, 1 marked above them. The lower staff shows the inversion of these intervals, which would be 2, 1, 9, 8. The text "(falsch.)" is written below the lower staff, indicating that this inversion is incorrect.

Die *freie* Stimme kann als Ober-, Mittel- und Unterstimme auftreten.

Doppelter Contrapunkt zwischen Sopran und Alt mit freier Unterstimme, welche aber erst mit der Umkehrung des Originalsatzes einsetzt. Der Sopran ist eine *Octave* nach *unten* versetzt, der Alt unverändert geblieben:

1. Cp. Umkehrung.

C. f.

freie Stimme.

The musical notation shows a three-voice setting. The upper staff is labeled "Cp." and "Umkehrung." The lower staff is labeled "C. f." and "freie Stimme." The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

Die freie Stimme sofort bei Beginn des Satzes einsetzend und so das Ganze dreistimmig beginnend:

2. Cp, Umkehrung.

C. f.

freie Stimme.

Die Versetzung geschah in der Weise, dass der Alt eine *Octave* nach *oben* gesetzt wurde, während der Sopran, jetzt zur Altstimme geworden, stehen blieb.

Doppelter Contrapunkt zwischen Sopran und Bass mit *freier Mittelstimme*:

3. Cp. I Umkehrung.

frei

C. f.

a. b.

In dieser ersten Umkehrung wurde die Oberstimme mit der Mittelstimme vertauscht, während die Unterstimme, der Cantus firmus, verblieb. Die Umkehrung vollzog sich hier also nicht zwischen den beiden Originalstimmen, die über eine *Octave* von einander entfernt sind.

Über eine *freie Mittelstimme* sind folgende Regeln zu beachten:

- 1.) selbige ist melodisch zu entwickeln, weil sie in der Umkehrung Oberstimme wird.
- 2.) sie hat zu beiden Stimmen im Verhältnisse des doppelten Contrapunkts zu stehen, d. i. die Entfernung einer *Octave* inne zu halten.

Letzteres vermessen wir in vorigem Satze bei b, daher auch die Umkehrung dieser Stelle eine unvollkommene ist; für eine *None* und *Decime* entsteht nur eine *Secunde* und *Terz*, wie gleichzeitig ein Kreuzen der Stimmen. Jedoch ist Beides noch kein Grund, den an sich brauchbaren doppelcontrapunktischen Satz zu zerstören und aufzugeben. — Bei a nähert sich der Sopran dem Basse im Originalsatze unter eine *Octave*, was zur Folge hat, dass in der Versetzung der Tenor den Bass untersteigt. Dies ist im allgemeinen als Ausnahme zu betrachten

und möglichst zu vermeiden; diese Stelle mag hier passieren, weil sich ein brauchbarer Secundaccord mit regelrechter Auflösung entwickelt.

II. Umkehrung: Der *Bass* wird eine *Octave* nach *oben* versetzt, während die anderen Stimmen an ihrem ursprünglichen Platze verbleiben:

II. Umkehrung.



Auch hier ist ein mehrmaliges Kreuzen der beiden unteren Stimmen zu beobachten.

III. Umkehrung: Der *Bass* wird eine *Octave* nach *oben*, der *Sopran* eine *Octave* nach *unten*, der *Alt* eine *Octave* nach *unten* versetzt:

III. Umkehrung.

C. f.



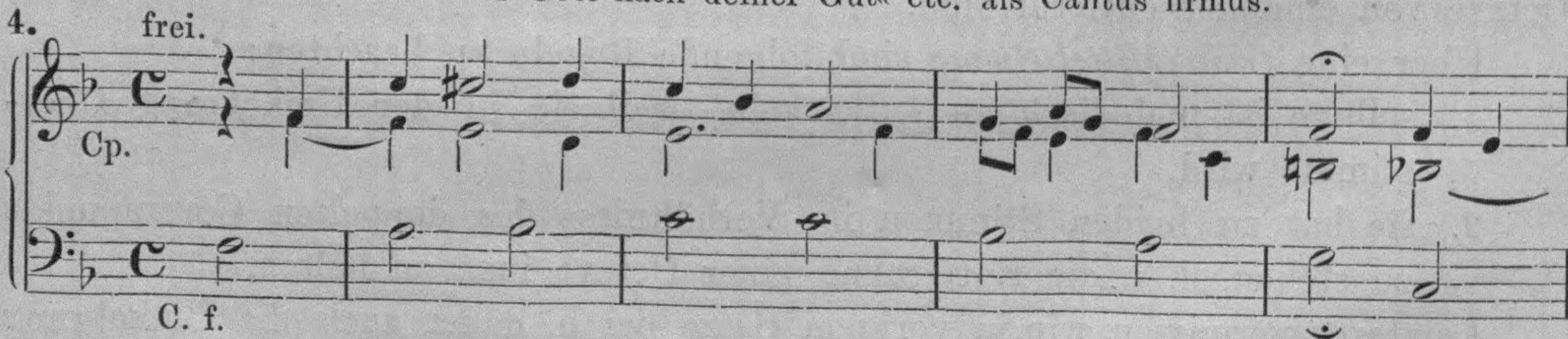
IV. Umkehrung: Der *Sopran* um *zwei* *Octaven* tiefer gesetzt, die beiden anderen Stimmen bleiben:

IV. Umkehrung.



Doppelter Contrapunkt zwischen Bass und Alt mit *freier* *Oberstimme*.

Choral: »Mach's mit mir Gott nach deiner Güt« etc. als Cantus firmus.



I. Versetzung: Der Contrapunkt eine Octave nach oben in den Sopran versetzt:

II. Versetzung: Die freie Oberstimme eine Octave tiefer in den Bass, der Cantus firmus eine Octave höher in den Sopran gelegt; der Alt bleibt:

Auf die Versetzung, in welcher die *freie Oberstimme Bassstimme* wird, ist gleich von Anfang an im Entwurfe Rücksicht zu nehmen, da nicht jede Ober- oder Mittelstimme sich als brauchbare Bassstimme erweist. Es hat oft nicht geringe Schwierigkeiten im Gefolge, eine freie Oberstimme mit dieser Doppelleienschaft auszustatten, denn durch die Versetzung in den Bass entstehen leicht mangelhafte Fortschreitungen, wie z. B. unpassend eingeführte und fortschreitende $\frac{6}{4}$ -Accorde oder auch 6-Accorde, matte Bassführung überhaupt, sodass die in den Bass versetzte freie Oberstimme dem harmonischen Satze nicht die nöthige Sicherheit und Festigkeit, die erforderlichen Stützpunkte gewährt.

Die III. und IV. Versetzung aufzusuchen, wird behufs weiterer Einführung in die Sache der eigenen Ausführung überlassen.

Ein anderer Satz mit seinen Umkehrungen:

I. *Cp.*
C. f.
frei.

II. *frei.*
C. f.
Cp.

III. *C. f.*
frei.
Cp.

IV. *C. f.*
frei.
Cp.

Derselbe Cantus firmus als Beispiel in rhythmischer Bewegung mit einer seiner Versetzungen, wozu die anderweitigen Umkehrungen zu suchen sind:

II. *Cp.*

III. *Cp.*

IV. *Cp.*

I. *C. f.*

Die vier Systeme enthalten einen *doppelten dreistimmigen* Satz und nicht etwa einen vierstimmigen Satz. Die Stimmen I, II und III bilden den Originalsatz, die Combination von I, III und IV stellt die erste Umkehrung mit Versetzung des Sopran in den Tenor dar.

Die II. und III. Umkehrung von No. 5 beginnt und schliesst mit einem 6-Accorde. Der *Sextaccord* zu *Anfang* oder *Schluss* ist durchaus nicht als falsch zu-

rückzuweisen. Derselbe wird und muss in einigen Umkehrungen stets entstehen, sobald die Terz vorhanden ist. Will man ihn aber doch vermeiden, so *beginne* und *schliesse* man das Original im *Einklänge* oder in der *Octave*.

Freiere Anwendung des doppelten Contrapunkts, doppelter Contrapunkt mit *freier fortlaufender Stimme*, welche in den Umkehrungen nicht beibehalten wird. Während die beiden Originalstimmen innerhalb ihrer Umkehrungen in die verschiedensten Stellungen zu einander treten, contrapunktirt die freie Stimme immer weiter, so dass selbige im Verlaufe des Satzes in den drei Stimmen nach einander auftretend stets Neues bietet und dem Tonsatze in seinen einzelnen Umkehrungen ein verschiedenes Gepräge verleiht. So wird es möglich, mit wenigen Takten doppelten Contrapunkts einen längeren Satz fortzuspinnen. Die einzelnen Glieder, als welche sich die Umkehrungen nebst Originalsatz erweisen, können noch durch *freie Zwischensätze* enger mit einander verknüpft werden.

7. C. f. Zwischensatz.

Cp. frei.

Zwi-

Cp. C. f.

schensatz. Cp. Cadenz.

C. f.

Aus einem zweistimmigen Satze im *doppelten* Contrapunkte der Octave kann man einen dreistimmigen durch Hinzufügung der *Oberterz* des Cantus firmus oder des Contrapunkts herstellen:

8. a. C. f. b. Terz d. C. f.

Cp. C. f.

Terz d. C. f.

C. f. C. f.

c. C. f.

C. f.

9. a. C. f.

b.

Cp.

C. f.

c.

Durch die Combination beider Verfahren oder die *gleichzeitige* Anwendung *beider* parallelen Terzenstimmen ist selbst die Vierstimmigkeit leicht zu haben und ohne sonderliche Mühe und contrapunktische Kunst aus dem zweistimmigen Satze ein vierstimmiger zu formieren:

Verbindung von b und c No. 9:

d. Oberterz.

C. f.

Oberterz.

Cp.

Dieses Verfahren, welches, beiläufig bemerkt, auf dem doppelten Contrapunkt der Decime beruht, ist zu mechanischer Natur, als dass es für die freien Stimmen unserer zukünftigen Arbeiten als Norm hingestellt werden könnte, wohl aber

durfte es vorübergehend ausnahmsweise Platz greifen. Freie Stimmen dieser Art besagen gegen die Hauptstimmen nichts Neues und ermangeln durchaus des contrapunktischen Gegensatzes, sind vielmehr nur eine Wiederholung der Originalstimmen; der ausgeprägte Parallelismus zwischen je zwei Stimmen muss sogar bei längerer Dauer Einförmigkeit im Gefolge haben. An die freien Stimmen (d. i. ergänzenden Nebenstimmen) unserer doppelcontrapunktischen Sätze stellen wir aber die Anforderung, sich durch Selbständigkeit in Bewegung (Gegenbewegung) und Intervallfortschreitung zu kennzeichnen und von den Hauptstimmen zu unterscheiden, sich als neuer Contrapunkt von dem Originalsatze abzuheben.

Aufgaben.

1. Bass clef, C major, 4/4. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Second ending: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

2. Bass clef, C major, 4/4. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Second ending: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

3. Bass clef, C major, 4/4. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Second ending: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

4. Bass clef, C major, 4/4. Melody: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Second ending: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

5. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

6. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

7. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

8. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

9. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

10. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

11. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

12. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

13. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

14. Bass clef, D major, 3/2. Melody: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Second ending: C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Die Aufgaben nach Massgabe der vorgezeichneten Schlüssel in den verschiedenen Stimmen als Cantus firmus auftretend sind zunächst einfach, im *gleichen* Contrapunkt zu bearbeiten, darnach im *gemischten* Contrapunkt mit entwickelterem Rhythmus und in beiden Formen ohne Rücksicht auf Umkehrung der freien Stimme. Ausserdem sind Choräle zur Bearbeitung zu empfehlen.

§ 19. Der doppelte Contrapunkt in der Octave als vier- (und mehr-) stimmiger Satz.

Hier sind auch nur *zwei* Stimmen im *doppelten* Contrapunkte gearbeitet und zur Versetzung bestimmt, die übrigen sind *freie* Stimmen.

Freie Stimmen können als Ober-, Mittel- und Unterstimme auftreten, als *Mittelstimme* aber müssen selbige auch im *doppelten* Contrapunkte zu den übrigen Stimmen stehen.

Im allgemeinen gestaltet sich die gesamte Arbeit erheblich schwieriger als in der Dreistimmigkeit. Das vorübergehende Kreuzen benachbarter Stimmen wird in den Umkehrungen öfters zur Erscheinung kommen und ist auch nicht fehlerhaft, da mit Umgehung desselben die Stimmenführung meist leidet. Der *Nonenvorhalt* (9 vor 8) ist in der Regel unbrauchbar. *Alle* Stimmen müssen *melodisch* ausgebildet sein und selbständig fortschreiten, auch ist von vorn herein auf die Bildung derjenigen Stimme besonders zu achten, die in der Versetzung zur Unterstimme wird.

a. Mit zwei freien Mittelstimmen:

1. Cp. NB.

frei. C. f.

Der Nonenvorhalt bei NB. würde für manche Umkehrungen unbrauchbar sein, wenn nicht zugleich ein Quartenvorhalt vorhanden wäre. Da in vorstehendem Satze auch die Mittelstimmen zu den benachbarten Stimmen im Verhältnisse des doppelten Contrapunkts der Octave stehen, so sind hier mehrere Umkehrungen möglich:

I. Umkehrung: Sopran und Tenor wechseln, also der Contrapunkt und eine freie Mittelstimme, durch gegenseitige Versetzung in die Octave nach oben und unten:

I.

a

Das Kreuzen der Mittelstimmen bei a war eine Folge davon, dass im Original sich der Alt vom Soprane über eine Octave entfernte.

II. Umkehrung: Gegenseitige Versetzung der äusseren (Original-) Stimmen um eine Doppeloctave.

II. C. f. Cp.

III. Umkehrung: Die Oberstimme wird zwei Octaven nach unten versetzt, die drei anderen Stimmen verbleiben an ihrem Orte zur nächst höheren Stimme werdend. Der Ausführbarkeit durch Singstimmen halber ist der Satz nach *Es* transponiert.

III.

Bei + wurde der aufwärtsgehende *Septimensprung* in einen *Secundenschritt* nach abwärts verwandelt, um ein Untersteigen der Bassstimme zu vermeiden.

2. C. f. Cp.

I. Umkehrung: Der Cantus firmus *eine* Octave tiefer, der Contrapunkt *zwei* Octaven höher, die tiefere freie Mittelstimme *eine* Octave tiefer gesetzt.

Cp. C. f.

Ein anderer Originalsatz mit zwei freien Mittelstimmen, dessen Contrapunkt durch *Pausen* unterbrochen ist:

3. C. f. Cp.

Der Cantus firmus zwei Octaven tiefer, der Contrapunkt zwei Octaven höher, der Alt eine Octave tiefer versetzt:

b. Mit freier Mittel- und Unterstimme.

4. Choral: »Mache dich, mein Geist bereit« etc. als Cantus firmus.

Gegenseitige Versetzung der Hauptstimmen unter Belassung der freien Stimmen.

c. Mit freier Mittel- und Oberstimme.

Der Bass und Tenor eine Octave nach oben, der Alt eine Octave nach unten versetzt.

d. Mit freier Mittel- und Unterstimme, welche mit versetzt werden.

6. Cp.

C. f.

Der Cantus firmus eine Octave nach oben, der Contrapunkt zwei Octaven nach unten, die freie Unterstimme eine Octave nach oben, die freie Mittelstimme eine Octave nach unten versetzt und der Satz eine Terz höher nach A-dur transponiert:

C. f.

Manche Versetzungen werden dadurch unbrauchbar, dass in einzelnen Stimmen der Tonumfang überschritten wird. Um jedoch den Satz für Ausführung durch Singstimmen zu halten, ist in solchen Fällen durch Transposition in eine höhere oder tiefere Tonart die geeignete Tonlage aufzusuchen, wie es z. B. in vorigem Satze geschah.

e. Mit zwei freien Oberstimmen.

7.

C. f.

Cp.

Umkehrung der Hauptstimmen; die freien Oberstimmen bleiben unverändert:

Cp.

C. f.

f. Mit zwei freien Unterstimmen.

8.

C. f.

Cp.

NB.

Umkehrung der Hauptstimmen; die freien Unterstimmen bleiben unverändert.

Cp.

NB. Das Steigen der Dominantseptime in der Schlussbildung ist dadurch motiviert, dass eine andere Stimme (den Grundton enthaltend) eine Terz abwärts springend den Auflösungsston der Septime, die tonische Terz, ergreift und so ergänzend eintritt.

Der doppelte Contrapunkt im *fünfstimmigen* Satze mit *drei freien* Stimmen.
Mit drei freien Oberstimmen.

9.

Cp.

C. f.

Umkehrung mit Versetzung der Hauptstimmen:

Der doppelte Contrapunkt im *sechsstimmigen* Satze mit *vier freien* Stimmen.
Mit vier freien Unterstimmen.

10. Cp.

C. f.

Umkehrung mit Versetzung der Hauptstimmen.



Die beiden letzten Takte können, um gesanglich zu sein, eine Octave tiefer gelegt werden.

Über Bearbeitung der nächsten Übungsaufgaben.

Nur fortgesetzte, zahlreiche eigene *praktische Ausführungen* fördern und gewähren Einsicht und tieferen Blick in das Wesen des doppelten Contrapunkts und lassen allmählich das Richtige finden. Obwohl die vorstehenden Beispiele ziemlich zahlreich sind, so ist mit deren Studium noch keineswegs die Fertigkeit, im doppelten Contrapunkte gut zu schreiben, erworben. Erst die verschiedenen Fehler und unbrauchbaren Fortschreitungen, wie sie sich oft in den Umkehrungen eines im Originale wohlklingenden und correct fortschreitenden Satzes zum Erstaunen herausstellen, gewähren den praktischen Blick dafür, wie man bei der Conception eines derartigen Satzes zu verfahren oder nicht zu verfahren hat.

Einige vorbereitende Mittheilungen technischer Art mögen den nachfolgenden Aufgaben vorausgehen:

1. Man stelle zunächst gegen den Cantus firmus den Contrapunkt auf und setze erst darnach die freien Stimmen hinzu.

2. Zunächst berechne man den Satz nur auf Umkehrung der Hauptstimmen, ohne die Versetzung der freien Stimmen besonders zu beabsichtigen. Jedoch nicht selten ergiebt sich zufällig die Möglichkeit einer Versetzung derselben und in diesem Falle ist auch hiervon Gebrauch zu machen.

3. Sind die *freien Stimmen Mittelstimmen*, so müssen selbige zu den *benachbarten* Stimmen im *doppelten* Contrapunkte stehen, weil in den Versetzungen eine der Hauptstimmen dazwischen zu stehen kommt.

4. *Correspondierende Stimmen*, wie Sopran und Tenor, Alt und Bass erfordern eine *gegenseitige oder doppelte* Versetzung, um überall eine wirkliche Umkehrung und richtige Entfernung der Stimmen zu erzielen, und dürfen einander *nicht unter eine Octave* nähern.

5. Liegt der doppelte Contrapunkt zwischen den *äusseren* Stimmen, so ist nicht selten das Versetzen einer Stimme oder beider Hauptstimmen um eine *Doppel-octave* erforderlich, um den nöthigen Raum für die Mittelstimmen zu schaffen.

6. Im doppelten Contrapunkte *benachbarter Stimmen* genügt die Versetzung *einer* Hauptstimme in die Octave.

7. Nicht selten macht sich die Transposition einer Umkehrung in eine andere Tonart notwendig, um eine ungeeignete Stimmenlage zu vermeiden.

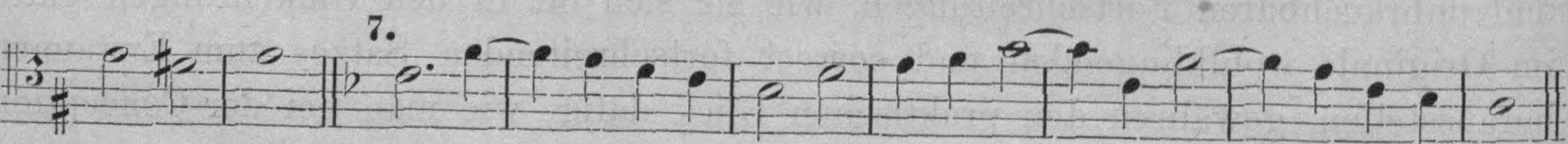
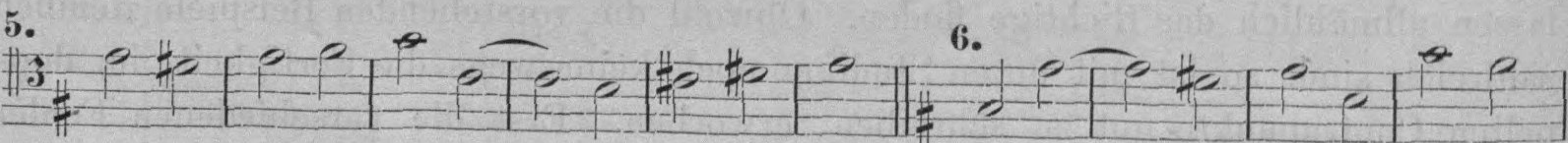
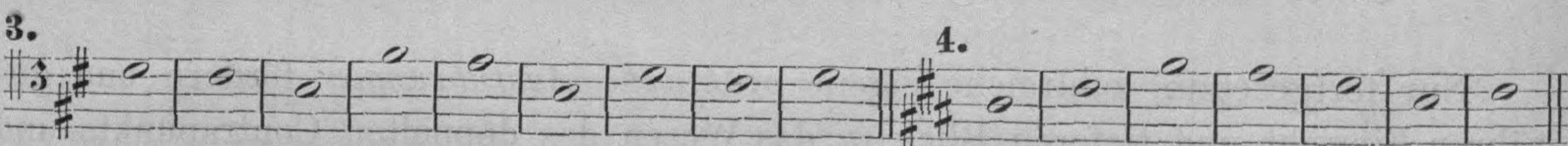
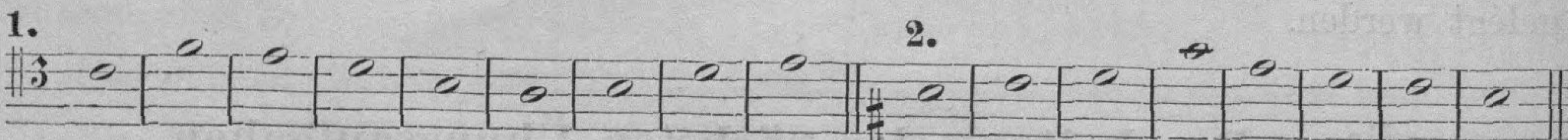
8. Es ist nicht anzunehmen, dass alle Umkehrungen unter einander von gleichem Werte sind oder dem Originale gleichkommen.

Obige Angaben allgemeiner Natur dürften genügen, um den Ausführenden vor den ersten Missgriffen zu bewahren.

Die Aufgaben in *ganzen* Noten sind im gleichen, ungleichen und gemischten Contrapunkte zu bearbeiten.

Aufgaben.

a. Zu dem gegebenen Tenore setze man einen Sopran als Contrapunkt, sowie einen freien Alt und Bass und kehre darnach die Hauptstimmen um.



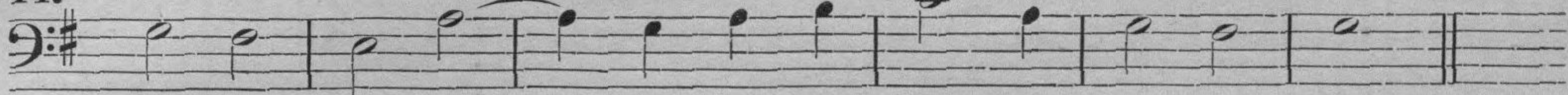
Man befeissige sich, *Choräle* oder nur einzelne *Choralzeilen* im doppelten Contrapunkte zu bearbeiten, und wähle sich die Melodien selbst. Durch Transposition des Cantus firmus suche man ihn dem Tonumfange der betreffenden Stimme anzupassen, wie dies beispielsweise mit obiger Melodie geschehen ist, die ursprünglich in *As* steht.

b. Zu dem gegebenen Basse setze man einen Alt als Contrapunkt, Tenor und Sopran als freie Stimmen und kehre die Hauptstimmen um.

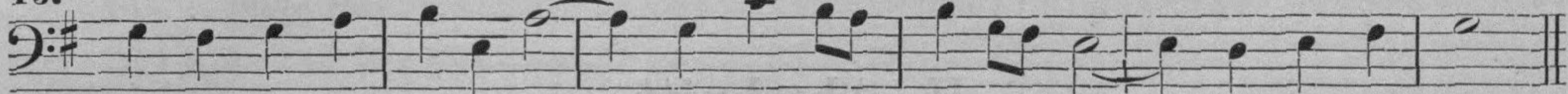
13.



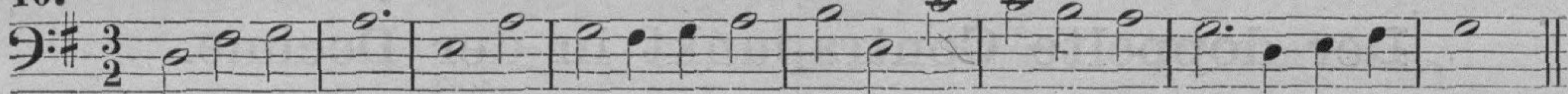
14.



15.



16.



Sodann stelle man sich selbst folgende Aufgaben:

c. Der Sopran als Cantus firmus, Tenor als Contrapunkt.

d. Der Alt als Cantus firmus, Bass als Contrapunkt.

e. Die *Mittelstimmen* als Hauptstimmen.

f. Die *äusseren* Stimmen als Hauptstimmen.

Nach gewonnener Fertigkeit in der Vierstimmigkeit wäre die Vielstimmigkeit mit *drei und mehr freien* Stimmen zu versuchen, wie bereits in No. 9 und 10 angedeutet wurde.

II. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime.

§ 20. Allgemeines über den doppelten Contrapunkt in der Decime.

Im doppelten Contrapunkte der *Decime* wird eine der beiden Originalstimmen, welche den ursprünglichen contrapunktischen Satz ausmachen, um eine *Decime* (d. i. Octave und Terz) nach oben oder unten versetzt und tritt nun in ein anderes Intervallverhältnis zur anderen Hauptstimme.

1. Oberdecime des Cantus firmus.

3 6 7 8 9 5 3 5 6 8 7 6 5 3 4 5 6 8

Cp.

8 5 4 3 2 6 8 6 5 3 4 5 6 8 7 6 5 3

C. f.

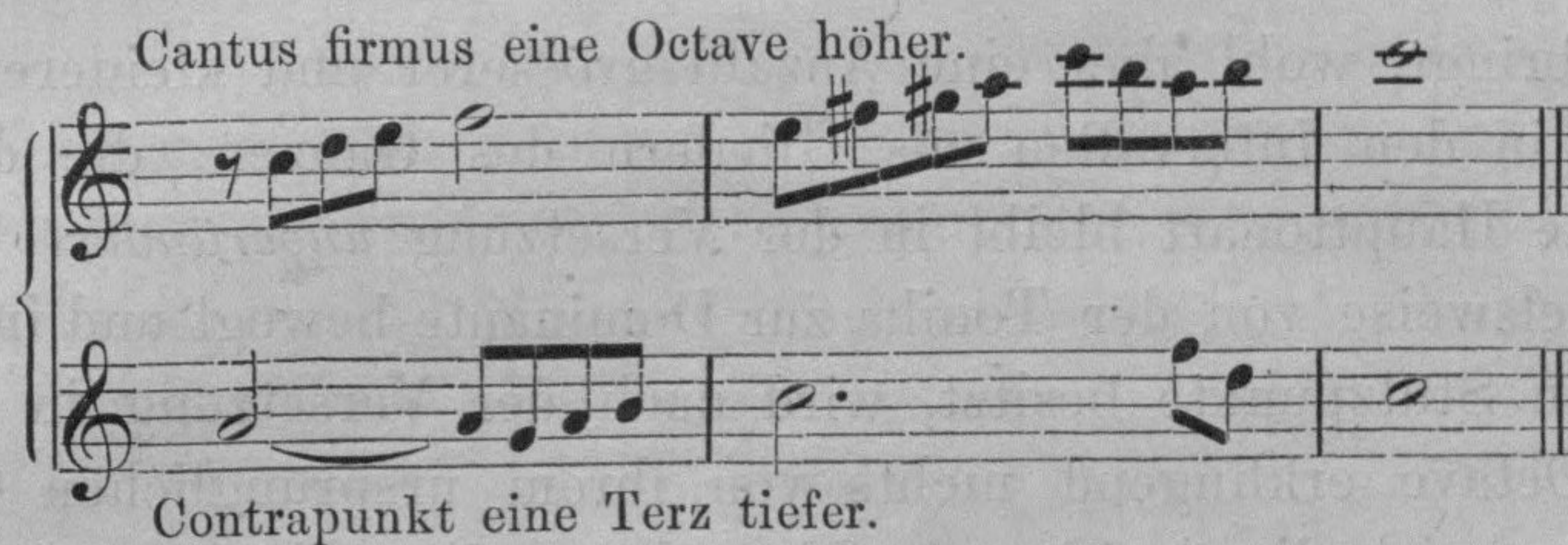
2. Cp.

C. f. 8 7 6 5 4 5 6 8 7 6 5 3 4 8 5 3

3 4 5 6 7 6 5 3 4 5 6 8 7 3 6 8

Unterdecime des Contrapunkts.

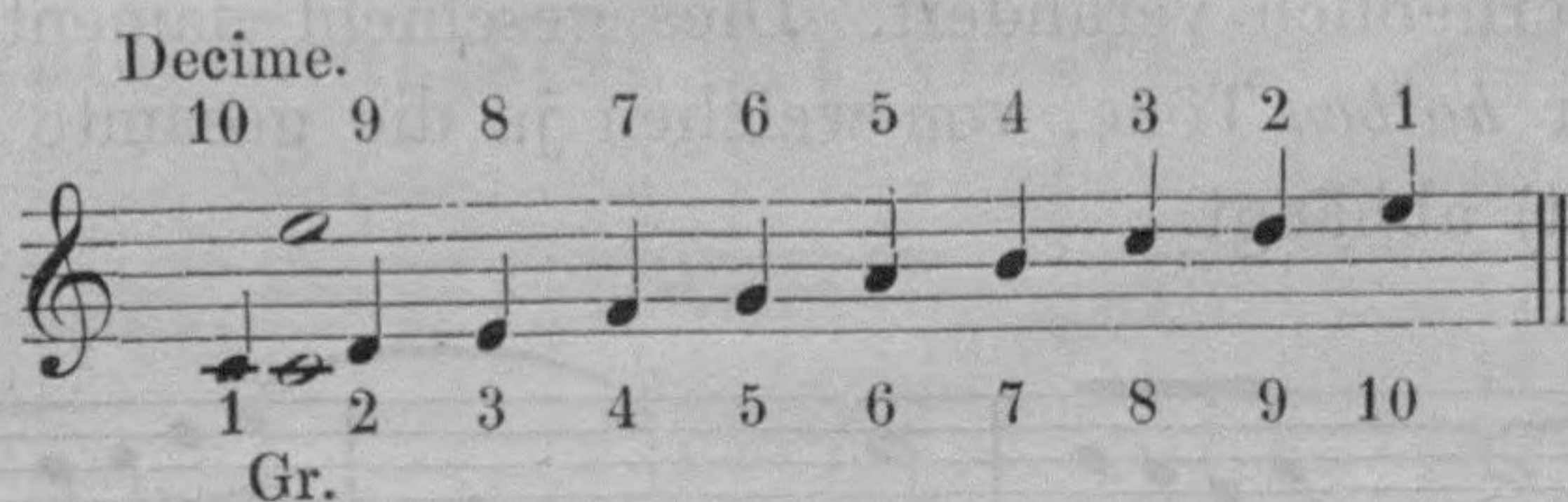
Eine dritte Versetzungsart ist dadurch möglich, dass *beide* Stimmen an der Versetzung teilnehmen, indem die eine Stimme um eine *Octave* nach *oben* und die andere um eine *Terz* nach *unten* gesetzt wird oder umgekehrt; das Resultat muss dasselbe wie oben bei 1 und 2 sein. Der letztere Satz in dieser Umkehrung gestaltet sich wie folgt eine Octave höher klingend:



Die beiden Hauptstimmen haben sich innerhalb einer *Decime* zu bewegen.
Das Resultat der Decimen-Umkehrung ersehen wir aus folgender Umkehrungstabelle:

$\begin{matrix} + \\ 10 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 9 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 8 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 7 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 6 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 5 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 4 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 3 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 2 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 1 \end{matrix}$ oder: $\begin{matrix} + \\ 10 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 9 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 8 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 7 \end{matrix} \begin{matrix} + \\ 6 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} 1 \end{matrix} \begin{matrix} 2 \end{matrix} \begin{matrix} 3 \end{matrix} \begin{matrix} 4 \end{matrix} \begin{matrix} 5 \end{matrix} \begin{matrix} 6 \end{matrix} \begin{matrix} 7 \end{matrix} \begin{matrix} 8 \end{matrix} \begin{matrix} 9 \end{matrix} \begin{matrix} 10 \end{matrix}$ kürzer: $\begin{matrix} 1 \end{matrix} \begin{matrix} 2 \end{matrix} \begin{matrix} 3 \end{matrix} \begin{matrix} 4 \end{matrix} \begin{matrix} 5 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} + \end{matrix}$

Dasselbe in Noten ausgedrückt:



Es entsteht also aus der Decime die Prime, aus der None die Secunde u. s. w.

Da hier die *Terz* die *Octave*, die *Sexte* die *Quinte* und die *Decime* den *Ein-
klang* oder die *Prime* ergibt, so sind also diese drei Intervalle in der Parallele
streng zu vermeiden, wohl aber dürfen selbige *einzel*n vorkommen. Die Zahl der
für die Umkehrung brauchbaren Intervalle ist demnach wesentlich eingeschränkt,
denn gerade genannte drei Intervalle waren im doppelten Contrapunkt der Octave
sehr ergiebig. Da nun unter Anwendung derselben fast ausschliesslich die *gerade*
Bewegung zur Erscheinung kam, so folgt daraus, dass im doppelten Contrapunkte
der *Decime* die *gerade Bewegung auszuschliessen* ist. Dieser Contrapunkt findet
also nur in der Gegen- und Seitenbewegung statt.

In *chromatischen* Folgen und *Quintenfolgen* kann jedoch auch die gerade Be-
wegung vorübergehend zur Erscheinung kommen:



Wie nun durch die Octaven-Umkehrung innerhalb der Intervall-*Art* noch eine
Anzahl von Unterschieden und Gegensätzen (gross und klein, vermindert und über-
mässig) zum Vorschein kommt, so entsteht auch in Folge der Decimen-Umkehrung
eine Summe von Intervall-Bildungen und Intervall-Formationen, die nicht selten
sonderbar und unbrauchbar sind, ja harmonisch überhaupt undenkbbare Combina-
tionen veranlassen würden. Wir unterlassen hier, eine Darstellung dieser Mög-
lichkeiten zu geben, und erwarten, dass das musikalische Gefühl und Urtheil das
für die Praxis Brauchbare und Unbrauchbare auch ohne dies erkennen wird.

Über den doppelten Contrapunkt der Octave lässt sich im allgemeinen wohl
behaupten, dass derselbe im wesentlichen nichts Neues, von dem Originale Grund-

verschiedenes bringt, wohl aber eine Anzahl grösserer und kleinerer Unterschiede im einzelnen, in den Intervallen als Gliedern des Ganzen; die dem Satze zugrunde liegende Haupttonart bleibt in der Versetzung *unverändert*. Eine Melodie, die sich beispielsweise von der Tonika zur Dominante bewegt und in diesen beiden ihre wichtigsten Stützpunkte besitzt, wird nach der Versetzung in einer höheren oder tieferen Octave erklingend nichts von ihrem ursprünglichen Charakter verloren haben, auch ist die Aufeinanderfolge der *halben* Töne genau dieselbe geblieben. Anders verhält es sich aber mit dem doppelten Contrapunkt in der *Decime*. Zunächst tritt in der Umkehrung eine *andere Tonstufe* an Stelle der ursprünglichen, wodurch die Haupttonart wesentlich verändert, ja sogar nicht selten ganz aufgegeben wird. Sodann ist die Wiedergabe in der *Decime* *nicht* immer eine *wörtliche*, nicht eine bloss technische Transposition auf andere Tonstufe, vielmehr oft eine *freie*, logische, der neuen Situation angepasste, welche den *Charakter der Melodie* erheblich verändert. Dies geschieht namentlich durch die veränderte Stellung der *halben* Töne, von welchen ja die gesamte Individualität einer Melodie (und Tonart) abhängt.

3. C. f.

Orig. G-moll V — I — IV — I B V — I

Cp. B I — VII⁰ II G-moll IV — V — I

Umk. C. f. (in der 10^{me}).

Der Sitz der *halben* Töne und die *Tonarten* sind hier grundverschieden, ja wir sehen sogar *Durstellen* sich in *Mollstellen* verwandeln und umgekehrt. Ebenso zeigt die erste Umkehrung nachfolgenden Satzes in Bezug auf *halbe* Töne und *Tonart* andere Verhältnisse:

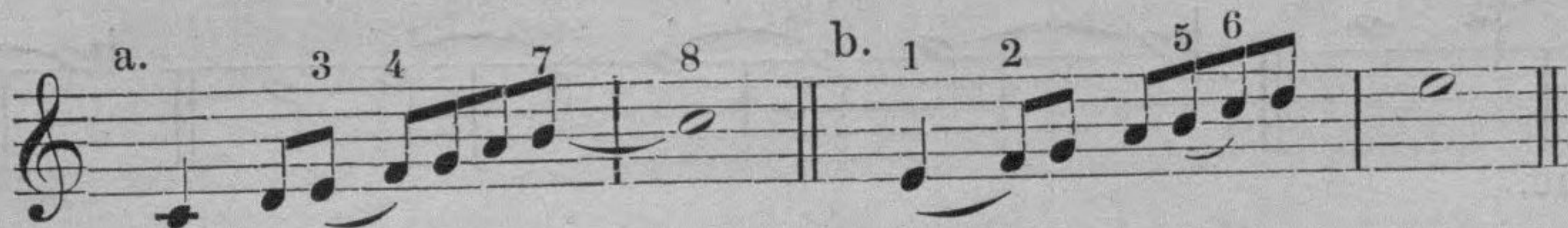
4. a. C-dur. Cp.

b. A-moll.

c. C-dur. Oder in der Terz:

Hier war eine doppelte Wiedergabe in A-moll und C-dur möglich; bisweilen wird für die *Decime* die *Terz* gesetzt.

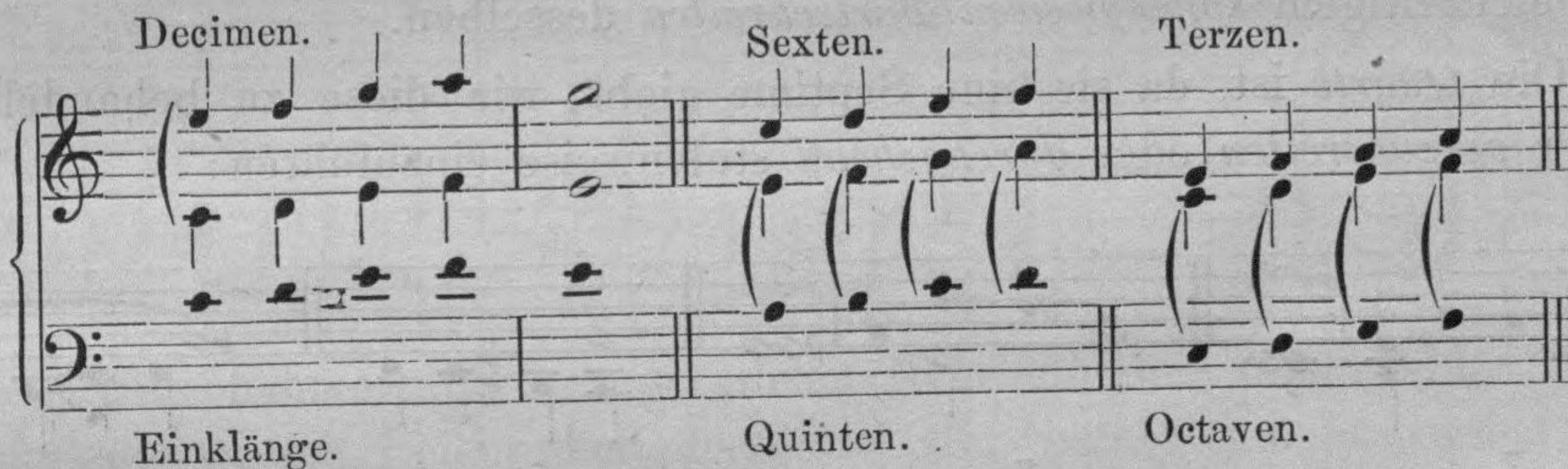
Die durch die wörtliche Wiedergabe einer Melodie herbeigeführte fremde Tonart ist nicht immer passend und harmonisch verwendbar; im allgemeinen ist die Regel zu beobachten, dass man bei Versetzung einer Stimme in die Decime die *Haupttonart* und die ihr zugrunde liegende *diatonische Tonreihe* als Grundlage annimmt. In C-dur also für die Decime die Tonfolge b.



Da durch die Versetzung in die Decime eine Melodie oft den ursprünglichen Charakter verliert, so ist nicht *jede* Melodie, namentlich nicht ein *Choral* in die Decime versetzbar, wohl aber der Contrapunkt zum Chorale.

Verbrauchsfähigkeit der einzelnen Intervalle.

1. *Unbrauchbar* sind in der Parallele die *Decime*, *Sexte* und *Terz*:



2. Die *Secunde* ist, da sie sich in die None verwandelt, gleich dieser als *Vorhalt* zu behandeln und besitzt also nicht accordlichen Charakter. Im Secundenvorhalte hat der *untere* Ton in der Auflösung fortzuschreiten:



Sodann ist ein Vorbereiten der Secunde durch die *Terz* zu vermeiden, weil selbiges in der Umkehrung *octavenhafte* Fortschreitung giebt:



Diese Octaven sind gleich den offenen falsch, weil selbige auf Vorhalten basieren.

3. Der *Nonenvorhalt* ist stets nach *unten* aufzulösen = 9 8.

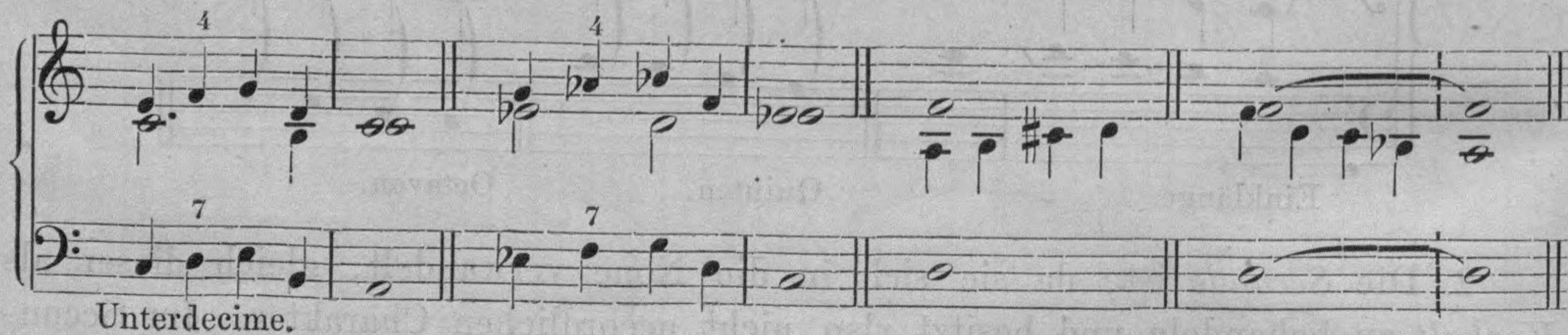


Unterdecime.

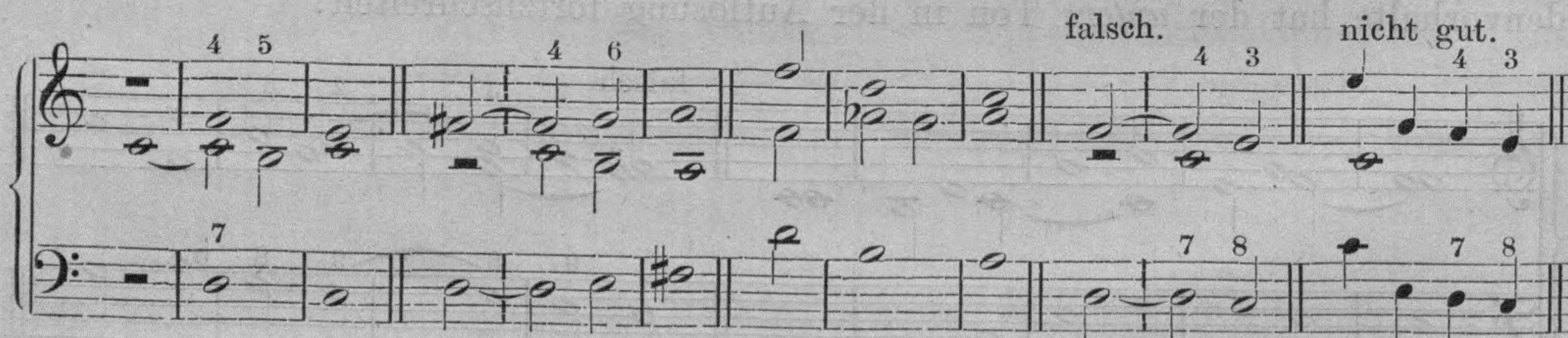


Die Auflösung geschieht unter *Liegenbleiben* des Grundtons der None oder unter gleichzeitigem *sprungweisen Fortschreiten* desselben.

4. Die *Quarte* ist, da sie eine Septime giebt, wie diese zu behandeln, d. i. entweder *vorzubereiten* oder *durchgehend* stufenweise einzuführen:



Unterdecime.

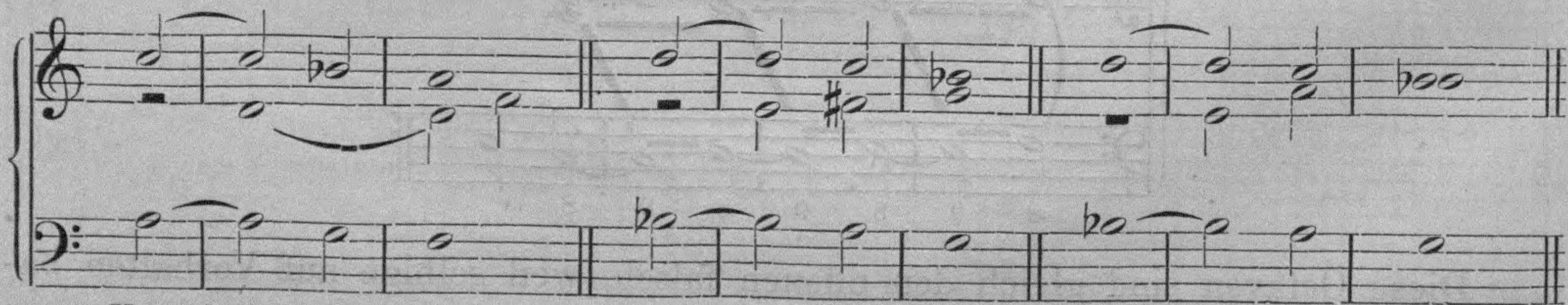


falsch.

nicht gut.

Bei Auflösung der *Quarte* hat entweder der *obere* Ton *aufwärts* oder der *untere* Ton *abwärts* fortzuschreiten, auch ist ein gleichzeitiges Fortschreiten beider Töne in dieser Richtung möglich. Die *übermässige* *Quarte*, insofern sie den verminderten Septimenaccord vertritt, darf frei eintreten.

5. Die *Septime* erfordert in ihrer Behandlung keine besonderen Regeln:



Unterdecime.



So wichtig auch die Kenntniss vorstehender Notizen über die technische Behandlung einzelner Intervalle ist, so sind doch diese Einzelheiten nicht ausreichend zur Beantwortung der Frage: *Wie wird ein Satz im doppelten Contrapunkte der Decime entworfen?* Hierbei kommt uns aber das Wesen und die eigentümliche Beschaffenheit dieses Contrapunkts ausserordentlich zu statten und wir formulieren die Hauptregel, die alles besagt, wie folgt:

»Man schreibe die beiden Stimmen so, dass man zur oberen Stimme die Unterterz und zur unteren Stimme die Oberterz setzen kann.«



Durch Hinzunahme einer der parallelen Nebenstimmen oder beider kann der zweistimmige Satz mit Leichtigkeit drei- und vierstimmig gesetzt werden:



Wie ersichtlich, beruht der doppelte Contrapunkt in der *Decime* auf *Terzen-Parallelen* und was dem entspricht, — wie wir später aus den Versetzungen ersehen werden, — auf *Sexten-Parallelen*. An sich sind diese Intervallfortschreitungen und die mit ihnen einhergehende *grade* Bewegung dem Wesen des Contrapunkts, welcher in der Gegenbewegung wurzelt, zuwiderlaufend und erzeugen bei längerer Dauer sogar *Einförmigkeit*. Jedoch in den beiden Stimmen des *Originalsatzes* ist der *contrapunktische Gegensatz* vertreten und zeigt sich hier in der Selbständigkeit und Gegenbewegung beider Hauptstimmen. Die *Terzen-* (resp. *Sexten-*)gänge sind eben *nicht im Originalsatze* enthalten und begründet, vielmehr erst das Resultat der *Decimen-Versetzung*. Unter diesen Verhältnissen und unter gleichzeitigem Vorhandensein eines entschiedenen Contrapunkts zwischen den Hauptstimmen sind aber die *Terzenparallelen* auf gewisse, begrenzte Dauer wohl berechtigt und auch von guter Wirkung. Der *contrapunktische Gegensatz* der *Stimmenpaare* ist es, welcher ausgleichend und belebend auf das Ganze einwirkt.

§ 21. Der doppelte Contrapunkt in der Decime als dreistimmiger Satz.

1. Modell.

Um die *Art* der Versetzungen möglichst klarzulegen oder um zu zeigen, wie man aus einem Modell (dem Originalsatze) die einzelnen Formen ableitet, sind die Versetzungen zunächst in der *Zweistimmigkeit* ohne Hinzutreten einer dritten Stimme gegeben.

I. Versetzung: Die *Oberstimme* eine Decime (oder Terz) nach unten versetzt, während die *Unterstimme* unverändert bleibt.

a. Unterdecime des Cp.

b. Unterterz.

c. Unterterz.

II. Versetzung: Die *Unterstimme* eine Decime (oder Terz) nach oben versetzt, die *Oberstimme* bleibt:

a. Cp.

b.

c.

Dasselbe mit gleichzeitiger Octavenversetzung der *Oberstimme*, sodass der *Cantus firmus* *Oberstimme* wird.

d. Oberdecime des Cantus firmus.



Unteroctave des Contrapunkts.

III. Versetzung: Unterterz der Oberstimme (Contrapunkt) und Oberterz der Unterstimme (Cantus firmus).



NB. Zur Herbeiführung eines brauchbaren Schlusses darf eine Stimme auch verändert werden.

IV. Versetzung: Beide Stimmen um eine Terz höher.



V. Versetzung: Die Oberstimme eine Decime tiefer, die Unterstimme eine Decime höher.



Die verschiedenen Orts vorkommende freie Behandlung der Dissonanz sowie der in der Nebenstimme des Contrapunkts liegende Tritonos finden ihre Erklärung in dem Umstande, dass der Satz rein instrumentalen (und nicht gesanglichen) Charakter trägt. Derartige zweistimmige Sätze haben keinen selbständigen Wert und sind in dieser Gestalt meist unbrauchbar, da selbige auf Grundlage der Mehrstimmigkeit erfunden wurden. Für die Praxis werden solche Sätze erst verwendbar durch Hinzutreten einer *dritten* Stimme. Letzteres kann auf dreierlei Weise geschehen:

I. Durch *eine der beiden parallelen Neben- (Terzen-) Stimmen*, wie sich selbige durch die Decimen-Versetzung ergeben, und zwar ist jede dieser Stimmen gleich brauchbar:

2. a. Cp.

C. f.

b. Cp.

C. f.

Die von ihrer Terz begleitete Stimme erscheint gewissermassen verstärkt oder verdoppelt und tritt im Satze mehr hervor. Eine derartige Dreistimmigkeit besitzt offenbar viel Einheit und innere Zusammengehörigkeit, da sie nur Elemente des ursprünglichen Satzes enthält. Andererseits erhält aber der Satz durch Hinzutreten einer neuen, fremden Stimme als freie Stimme mehr Wechsel und Mannigfaltigkeit.

II. Durch eine *freie Stimme*, die in der Versetzung beibehalten wird, also in Wiederholung erscheint:

3. a. Cp.

freie Stimme.

C. f.

b. Unterterz des Contrapunkts.

c. freie Stimme.

d. Oberdecime des Cantus firmus.

Soll die *freie* Stimme sich gleichzeitig für die Versetzungen eignen, so muss selbige in ihrer Beziehung zu *beiden Hauptstimmen* nach den Gesetzen des *doppelten Contrapunkts* in der *Decime* gearbeitet sein, wenn in den Umkehrungen nicht falsche Fortschreitungen zu Tage treten sollen. Es müssen also Terzen-, Sexten- und Decimenparallelen sorgfältigst vermieden werden.

III. Durch eine *freie, laufende* Stimme, die für die Versetzungen nicht beibehalten wird:

4. Cp.

Während nun vorstehendes Original die verschiedenen Umkehrungen durchläuft, wird eine freie Stimme dazu ununterbrochen contrapunktieren:

I. freie Stimme.

II. Contrapunkt.

III. Oberterz des Cantus firmus.

freie Stimme.

Unterterz des Contrapunkts.

Aus vorstehenden Versetzungen ist gleichzeitig zu ersehen, dass im doppelten Contrapunkte der *Decime* auch der doppelte Contrapunkt der *Octave* zur Anwendung gelangte.

Sehr zu empfehlen ist die Bearbeitung von *Choralmelodien*. Wir wissen bereits, dass sich nicht jede Chormelodie für die Versetzung in die *Decime* eignet, weil sie hierbei oft ihren ursprünglichen Charakter verliert. In solchen Fällen beschränkt man sich auf die Versetzung des Contrapunkts. Jedoch lassen sich auch Choräle oder einzelne Zeilen derselben finden, die für die Versetzung in die *Decime* recht geeignet sind. Eine solche mag hier mit einer *freien* Stimme folgen:

5. Choral: »Werde munter, mein Gemüthe.«

C. f.

frei.

Cp.

I. C. f.

Cp.

frei.

II. frei.

C. f.

Unterterz des Cantus firmus.

In der II. Umkehrung erscheint der Cantus firmus durch seine *Unterterz* doppelt. Die Arbeit bot keinerlei Schwierigkeiten, auch ist die Versetzung des Cantus firmus dem Charakter der Chormelodie nicht nachteilig. Eine derartige doppelte Anwendung ist ganz besonders zum *Steigern* geeignet und demgemäss da angezeigt, woselbst bereits eine einfache Verwendung des Cantus firmus in verschiedenen Formen vorausgegangen ist.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime vertritt unter den höheren Contrapunkten das *vermittelnde, verbindende* Prinzip und erscheint dementsprechend namentlich dann, wenn es gilt, *Dagewesenes zusammenzufassen*, in verstärkter Wirkung wiederzugeben. Wie die *Terz* als einzelner Ton den Gegensatz zwischen *Grundton und Quinte* vermittelt, bindet und aufhebt, so ermöglicht der doppelte Contrapunkt in der Decime durch die mitgehende Terzenstimme die *harmonische Verbindung* zweier im Gegensatze zu einander erfundenen Stimmen.

Aufgaben zu bearbeiten *a.* mit einer parallelen Nebenstimme, *b.* mit einer freien Stimme.

1. C. f.

2. Cp.

Weitere Übungsaufgaben sind selbst zu entwerfen.

§ 22. Der doppelte Contrapunkt in der Decime im vier- (und mehr-)stimmigen Satze.

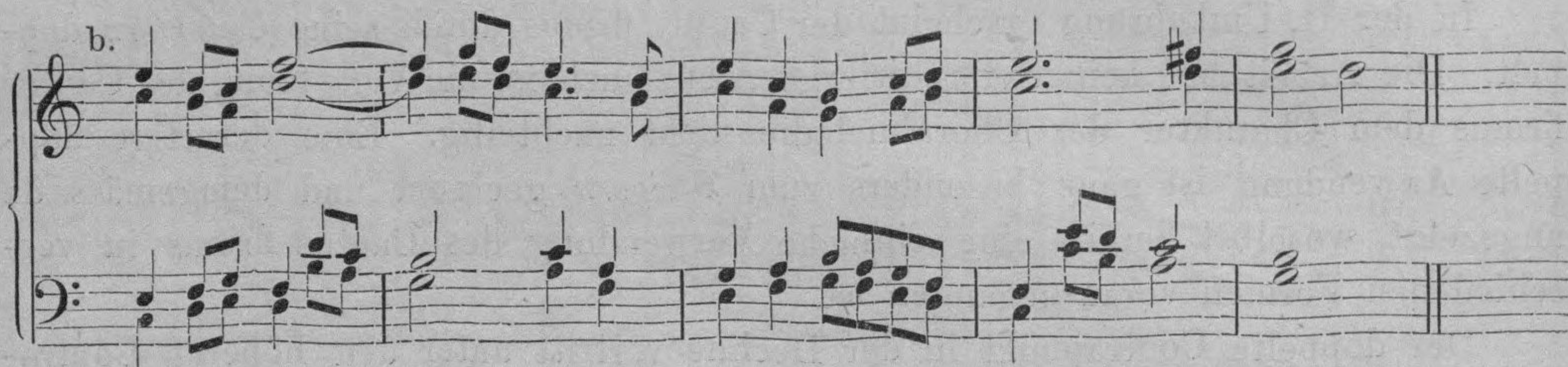
Zur Herstellung der Vierstimmigkeit sind zwei Ergänzungs- oder Nebenstimmen erforderlich. Diese können sein

I. Parallelstimmen der Hauptstimmen.

Die im vorigen Paragraphen behandelte Chormelodie vierstimmig:

1. C. f.

2. a. Cp.



Jede der beiden Hauptstimmen erscheint durch Hinzufügung ihrer Terz doppelt und dadurch ist das eine Stimmenpaar dem anderen Stimmenpaare *contrapunktisch* gegenüber gestellt; kein harmonisches Gesetz ist hierbei verletzt, selbst die Dissonanzen sind durchweg streng behandelt. Auch in unmittelbarer Nähe der Octave würden die Stimmen regelrecht fortschreiten:



* Diese regelrecht eingeführte und ebenso fortschreitende Durchgangsdissonanz wirkt nur in unmittelbarer Nähe der Stimmenpaare hart und schroff. In grösserer Entfernung, wie sich selbige bei der praktischen Verwendung des Originalsatzes stets herausstellt, wirkt diese Dissonanz bedeutend milder und ist daher sehr wohl brauchbar.

Von diesem Modelle sollen nun die möglichen Versetzungen oder Umkehrungen gebildet werden.

I. Die *oberen* Stimmen als *Sextenparallele* mit Octavenversetzung der Oberstimme:



II. Die *unteren* Stimmen als *Sextenparallele* mit Octavenversetzung des Tenors:



III. Beide Stimmenpaare in der Sexte mit Octavenversetzung der Ober- und einer Mittelstimme:



IV. Dasselbe mit Vertauschung der Stimmenpaare.

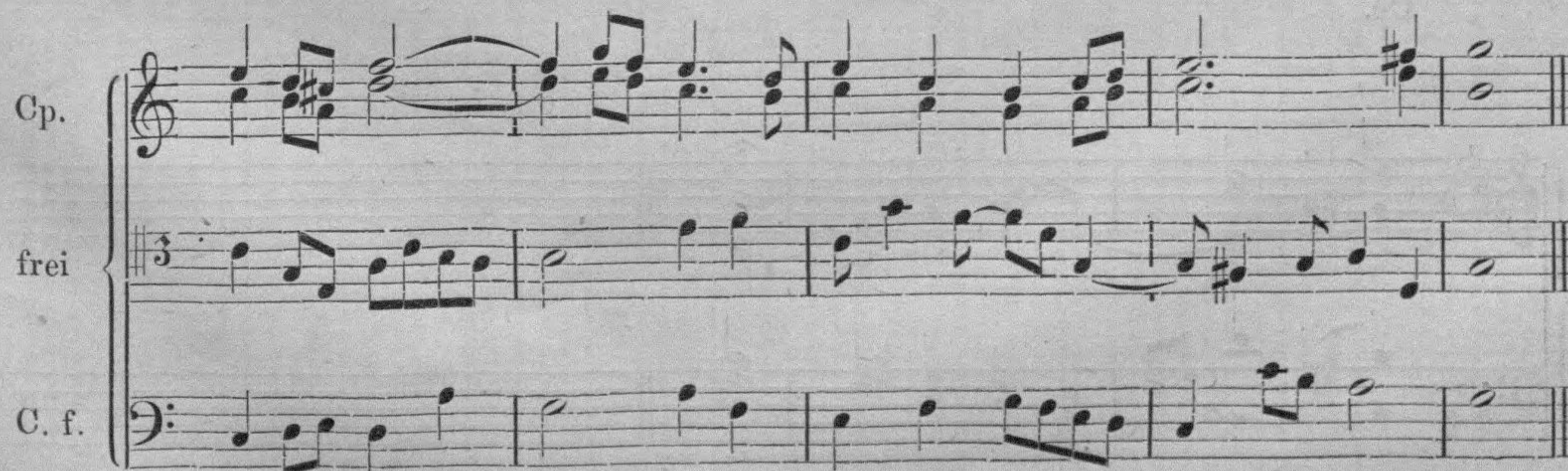


V. Dasselbe in Terzen oder die Terzenstimmen des Originalsatzes mit Vertauschung der Stimmenpaare mittels Octavenversetzung:



Ohne Zweifel haftet *dieser* Vierstimmigkeit mit stetem Parallelismus ihrer Glieder Einförmigkeit und Trockenheit an, daher selbige bei längerer Dauer ermüden muss. Es hiesse einen grossen Missgriff thun, wollte man in der Praxis verschiedene solcher Formen oder wohl alle, die von einem Satze möglich sind, unmittelbar auf einander folgen lassen; nur die gelegentliche, vorübergehende Anwendung *einer* dieser Formen wird von brauchbarer Wirkung sein. Hier wurden *alle* Formen vorgeführt, damit man im betreffenden Falle die geeignetste und passendste auswählen kann.

II. Eine *parallele* Nebenstimme und eine *freie*, mit zu versetzende Stimme.



I. Umkehrung: Die freie Stimme eine Octave tiefer als Bass und die Decime des Cantus firmus als Tenor:

II. Umkehrung: Die freie Stimme eine Octave höher als Sopran, die Oberdecime des Cantus firmus als Alt und Contrapunkt mit Unterdecime als Unterstimmen:

III. Zwei freie, laufende Stimmen, die in den Versetzungen nicht beibehalten werden.

Choral: »Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt.«

I. Umkehrung: Oberterz des Contrapunkts und Oberterz des Cantus firmus.

II. Umkehrung: Der Cantus firmus nebst Oberterz.

Der Accord unter der ersten Fermate mit *a* im Tenore zeigt wiederum, dass die Versetzung in die Decime niemals rein äusserlich geschehen darf, sich vielmehr nach der harmonischen Folge zu richten hat. Dass hierbei die Chormelodie in der Versetzung ihren ursprünglichen Charakter verlor, konnte um so mehr geschehen, da der Cantus firmus in unveränderter Gestalt gleichzeitig vorhanden ist.

Ganze Fugen können auf diesem Contrapunkte basieren, indem die »Gegensätze« zum Thema im doppelten Contrapunkte der Decime entworfen sind.

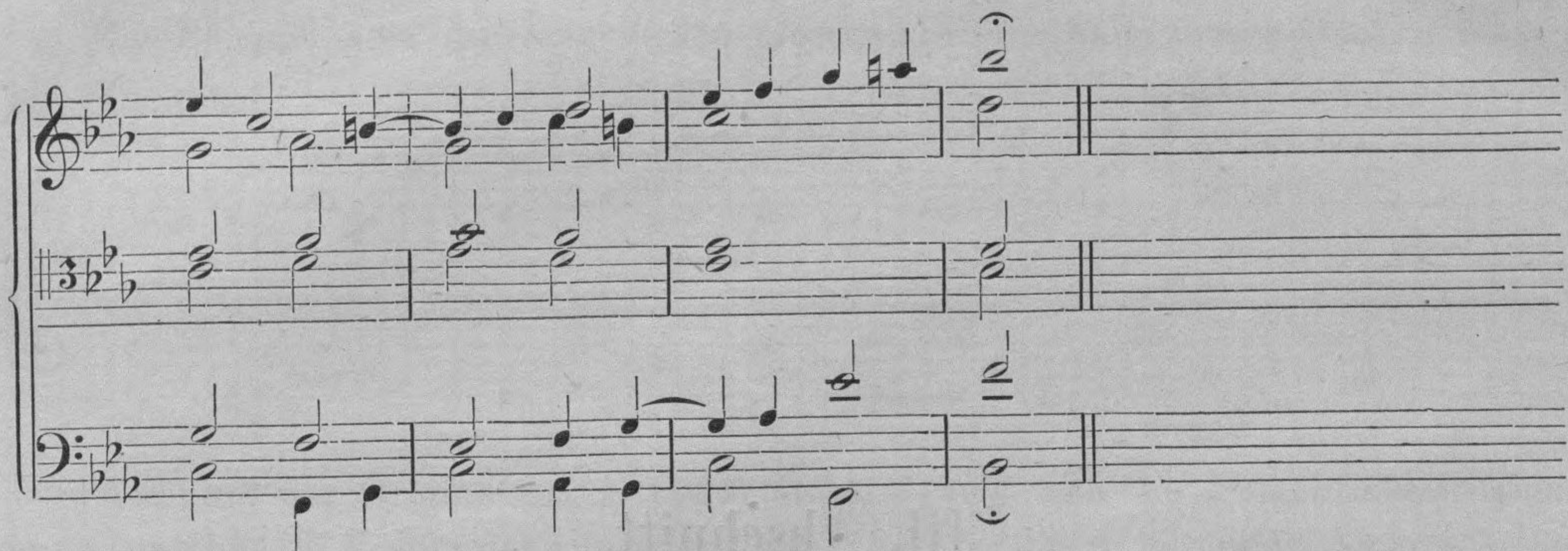
Der Contrapunkt kann auch als eine *Nachahmung* des Cantus firmus gebildet sein:

Der Contrapunkt bringt hier eine Nachahmung in der *None*.

Der doppelte Contrapunkt in der Decime im *fünf-* und *sechsstimmigen* Satze.

a. *Fünfstimmig* mit *drei freien* Stimmen.

b. *Sechsstimmig* mit *vier freien* Stimmen.



Sechsstimmig mit zwei *Haupt*-, zwei parallelen *Neben*- und zwei *freien* Stimmen:

6.

Cp.

Terz des C. f.

frei

frei

C. f.

I. Umkehrung:

Cp.

frei

frei

C. f.

Bei + wurde aus harmonischen Rücksichten *g* für *a* im begleitenden Contrapunkte gesetzt.

III. Abschnitt.

Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime.

§ 23. Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime als zwei-, drei- und vierstimmiger Satz.

Während die Terz im Dreiklange der vermittelnde Ton ist, kommt in der *Quinte* die *Trennung* oder der *Gegensatz* zum Ausdrucke. Dieselbe Wirkung übt die *Dominante* als Dreiklang oder Tonart der Tonika gegenüber aus. Wie nun der Contrapunkt in der Decime sich der Bedeutung der Terz anschliesst und somit verbindenden, vermittelnden, Charakter trägt, so beruht die Bedeutung des doppelten Contrapunkts in der *Duodecime* auf dem dem Quinttone eigenen *Gegensatze*.

1. Cp.



C. f. *

Unterduodecime des Contrapunkts.

3.



Die Versetzung in die Duodecime darf keineswegs rein äusserlich geschehen, wie der erste Takt von No. 1 bei * deutlich zeigt, und in der *nicht versetzten Stimme* darf bei ihrer Verwendung in der Umkehrung *keine Änderung* vorgenommen werden. Während selbige die ursprüngliche Haupttonart festzuhalten und zur Geltung zu bringen hat, kann die Umkehrungsstimme *gleichzeitig* eine andere, der ersten *entgegen gesetzte Tonart* ausprägen, worauf eben Wert und Wirkung dieses Contrapunkts hauptsächlich beruhen.

Ein Beispiel über die *tonartlichen Gegensätze* innerhalb dieses Contrapunkts:

4. Cp. C-dur.

C. f.

Unterduodecime des Contrapunkts.

F-dur.

A-moll.

Während der Originalsatz in C-dur steht, bewegt sich die Umkehrungsstimme ausgesprochen in F-dur, der Unterdominante, und schliesst mit einer Ausweichung nach A-moll.

Zu vorstehenden zweistimmigen Sätzen gehören noch freie Stimmen, um für die Praxis brauchbar zu sein.

Die *Stimmen des Originalsatzes dürfen die Entfernung* einer Duodecime nicht überschreiten, wenn eine einmalige Versetzung in die Duodecime eine Umkehrung überall hervorrufen soll.

Soll die Umkehrung in der *Tonika beginnen* oder schliessen, so muss die zur Versetzung bestimmte Stimme mit der *Quinte* (resp. Duodecime) einsetzen oder enden:

5. Cp. C-dur.

6. C-dur

C. f.

Cp.

12me

C-dur.

C-dur

Beispiel 5 und 6 charakterisirt sich noch dadurch, dass auch die Umkehrung nur Elemente der Tonart des Originalsatzes (C-dur) enthält.

Welche Intervalle zu verwenden und zu vermeiden sind, darüber giebt die Umkehrungstabelle nähern Aufschluss:

1	2	3*	4†	5†	6†	7	8	9	10*	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

oder abgekürzt:

1	2	3	4	5	6
12	11	10	9	8	7.

Die Umkehrung in Noten ausgedrückt:

12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Aus dieser langen Reihe von Intervallen sind nur zwei derselben, die *Terz* und *Decime* in der *Parallele* für die harmonische Fortschreitung brauchbar, weil sie freie, selbständige Consonanzen ergeben.

In der *Parallele* sind zu vermeiden die *Quarte* und *Sexte*, da selbige Dissonanzen zur Folge haben, und an sich erlaubte *Quintenfolgen*, welche in der Duodecime Octavenparallelen entstehen lassen.

Es ist für diesen Contrapunkt charakteristisch, dass durch die Versetzung mehr Dissonanzen als Consonanzen entstehen.

Die *Sexte* ist durch *Vorbereitung* einzuführen oder *durchgehend* anzuwenden:

a. Durch *Vorbereitung*:



Es ist stets der *untere* Ton der *Sexte* *vorzubereiten* und *aufzulösen*, daher falsch so zu schreiben:



wobei sich ein grober Verstoss über Vorbereitung und Auflösung der Septime bemerkbar macht.

Die *übermässige* *Sexte* darf *frei* eintreten, weil sie die verminderte Septime vertritt.

b. Durchgehend:



nicht gut.

Die durchgehende Septime giebt in der Umkehrung die beste Auflösung, wenn ihr *oberer* Ton *aufwärts* fortschreitet.

Von der *Quarte*, welche eine *None* entstehen lässt, gilt das Gegenteil, nämlich den *oberen* Ton *vorzubereiten*:

a.

b.

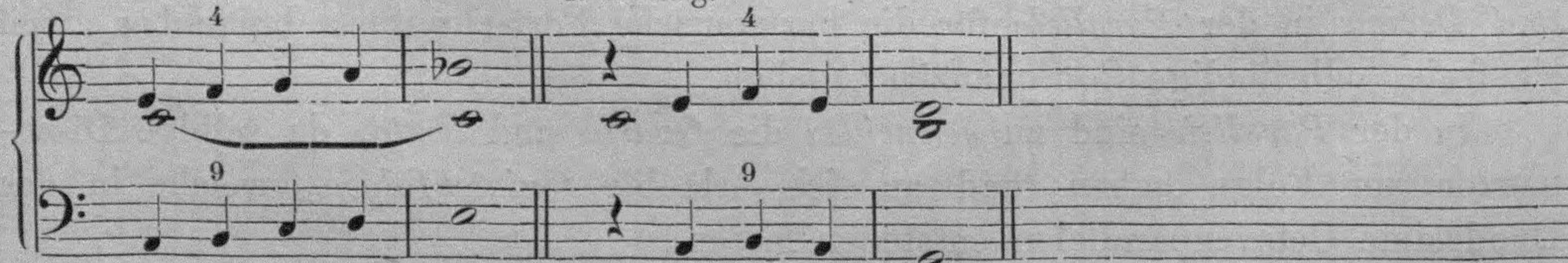
c.

d. falsch.



e. falsch.

f. richtig.



Die *Auflösung* der Quarte kann geschehen durch *Fallen* des *oberen* Tones (a) oder durch *Steigen* des *unteren* Tones (b) oder durch Beides zugleich (c). Das Steigen des oberen Tones bei liegenbleibendem Grundtone hat eine fehlerhafte Fortschreitung der None zur Folge (e).

Die *Septime*, die sich hier in eine Consonanz verwandelt, besitzt für ihre Fortschreitung *zwei* Wege, sie darf *steigen* und *fallen*:



Der doppelte Contrapunkt in der Duodecime beruht somit auf der *Terzen- und Decimenfortschreitung* und der *geraden* Bewegung, derselbe ist demnach das strikte Gegenteil von dem Contrapunkte in der Decime, in welchem gerade jene Intervalle und jene Bewegung streng zu vermeiden sind.

Will man einen Satz im doppelten Contrapunkt der Duodecime entwerfen, so stelle man zunächst eine *Terzenfolge* auf:



Die hierin liegende Einförmigkeit suche man nun durch Ausbildung der contrapunktierenden Stimme zu verdecken und zwar unter Zuhilfenahme von *Vorhalten* und der übrigen *brauchbaren Intervalle*:



Die Terzengrundlage ist zwar noch zu erkennen, jedoch besitzt der Contrapunkt durchweg Selbständigkeit und melodischen Fluss.

Die *Versetzung* in die Duodecime kann auf *dreierlei* Weise geschehen:

I. Die *Unterstimme* wird eine *Duodecime höher* gesetzt, die *Oberstimme* bleibt unverändert:



II. Die *Oberstimme* wird eine *Duodecime tiefer* gesetzt, die *Unterstimme* bleibt unverändert:

c. C. f.

Cp.

III. *Beide* Stimmen nehmen an der *Versetzung* teil.

a. Die *Unterstimme* wird eine *Octave nach oben*, die *Oberstimme* eine *Quinte nach unten* versetzt; das Resultat entspricht der II. Versetzung und liegt nur eine Octave höher.

Mit einer *freien Mittelstimme*:

d. C. f.

frei

Cp.

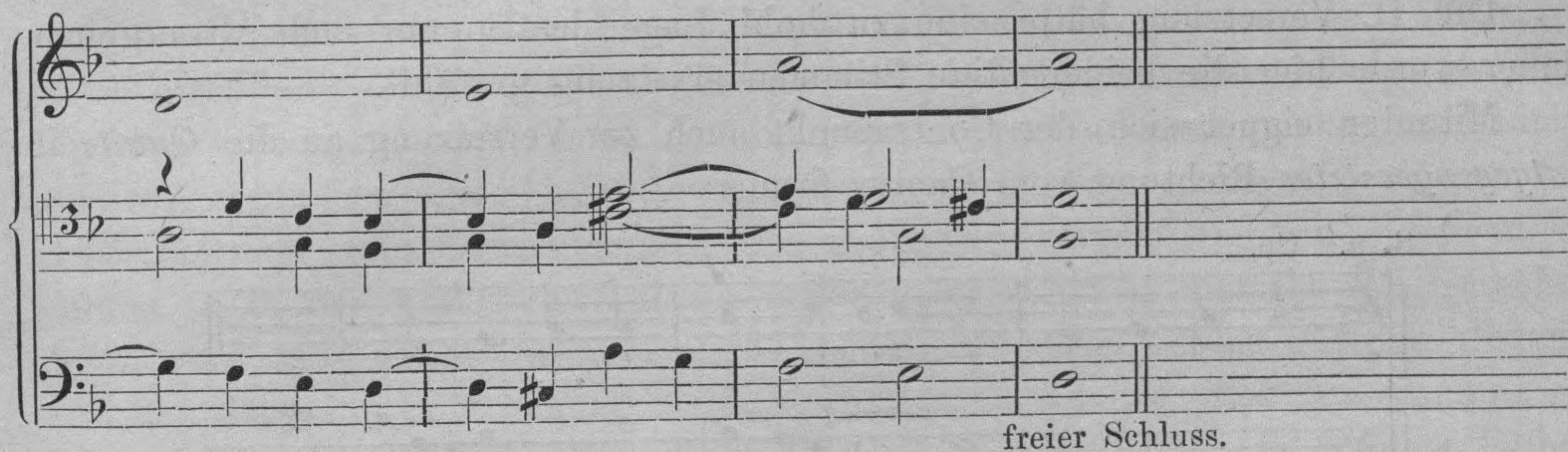
freier Schluss.

b. Die *Oberstimme* wird eine *Octave nach unten*, die *Unterstimme* eine *Quinte nach oben* versetzt; das Resultat entspricht der I. Versetzung, liegt aber eine Octave tiefer.

Mit *zwei freien Mittelstimmen*:

e. C. f.

Cp.



Man wird namentlich da zu den unter III beschriebenen Versetzungsarten greifen, wo es darauf ankommt, eine bestimmte Stimmenlage und Tonhöhe für die Hauptstimmen zu erhalten.

Ein anderer Satz, in welchem *beide* Hauptstimmen rhythmisch entwickelt sind:



Hierzu *zwei freie* Unterstimmen:



I. Versetzung: Der Contrapunkt eine Duodecime tiefer gesetzt.

Mit einer *freien* Mittelstimme:



III. Versetzung: Der Cantus firmus eine *Quinte* nach oben, der Contrapunkt eine *Octave* nach unten versetzt.

Mit einer *freien* Mittel- und Unterstimme:



Die II. Versetzung hätte eine zu hohe Lage des Sopran und Alt ergeben, daher wurde hier die beiderseitige Stimmenversetzung gewählt.

Mitunter eignet sich der Contrapunkt auch zur Versetzung an die *Quinte* in *entgegengesetzter* Richtung vom Cantus firmus:

8. a. Cp.

C. f.

Versetzung des Contrapunktes in die *Quinte* mit *freier* Mittelstimme:

b. Cp.

frei

C. f.

9. a.

C. f.

Versetzung in die *Quinte* mit *freier* Ober- und Mittelstimme:

b.

frei

Cp.

frei

C. f.

In Nr. 8 kommt neben der Tonika die Tonart der Oberdominante, G-dur, gleichzeitig zur Geltung, in Nr. 9 die Tonart der Unterdominante, F-dur. Der Vorteil, den diese Versetzung gewährt, besteht also auch darin, zwei einander als Gegensätze gegenüberstehende Tonarten in einem harmonischen Satze zu vereinigen.

Über die *Cadenzen* in den Versetzungen der drei höheren Contrapunkte haben wir wiederholt in Erfahrung gebracht, dass diese oder jene Umkehrung einen unbeabsichtigten, wohl auch unbrauchbaren Schluss zeigt, während das Original in seiner Schlussbildung voll und durchaus befriedigt. Hierzu sei zunächst bemerkt, dass nur der *Quartsextaccord* in der Schlussbildung (oder auch als Anfangs-

accord) stets und unter allen Umständen zu *vermeiden* ist. Für andere Fälle wäre es unvorteilhaft, das Original zu ändern und dadurch abzuschwächen. Es thut durchaus keinen Schaden, d. h. der Satz im doppelten Contrapunkte wird nicht wertlos, wenn am Ende irgend einer Umkehrung eine geringe *Änderung* zur *Herbeiführung* einer befriedigenden *Schlussbildung* vorgenommen wird, denn es werden ja in der praktischen Musik selten oder vielmehr niemals *alle* Umkehrungen verwandt, daher die unbequemereren ausgeschieden werden können. Sodann tritt der doppelte Contrapunkt vielfach vorübergehend als *Zwischensatz* auf, an welchen sich eine *freie* Fortführung des Satzes schliesst, sodass in solchen Fällen die Umkehrungsform überhaupt nicht die Aufgabe hat, einen Schluss zu bilden, vielmehr durch eine Cadenz nachteilig wirken könnte. — Andererseits kann es auch vorkommen, dass eine Umkehrung das Original in der Schlussbildung wie auch im gesamten Verlaufe übertrifft.

Nicht alle Umkehrungen sind eben unter einander betrachtet in harmonischer Beziehung gleichwertig, wie es überhaupt wohl kaum möglich ist, einen Originalsatz zu entwerfen, dessen Versetzungsformen alle gleich vollkommen sind.

Was hier über die Versetzungen der doppelten Contrapunkte und deren Schlussfälle gesagt wurde, gilt gleichzeitig — und zwar in erhöhtem Masse — vom drei- und vierfachen Contrapunkte.

§ 24. Die Verbindung der doppelten Contrapunkte in der Octave, Decime und Duodecime oder die gleichzeitige Anwendung mehrerer dieser Species.

Das Wesen des doppelten (drei- und vierfachen) Contrapunkts ist aufzufassen als eine Gedanken- und Stoffanhäufung auf engem Terrain, welche bei Auflösung des Contrapunkts in seine Umkehrungen fasslicher wird und dadurch in seinen Einzelheiten *nach einander* zur Geltung kommt. Da nun schon die einzeln einhergehende Anwendung einer dieser Formen des doppelten Contrapunktes für die Praxis wertvoll und für den denkenden Musiker interessant ist, insofern in der Einheit eines harmonischen Ganzen eine Menge von Verschiedenheiten und Gegensätzen *gleichzeitig* Ausdruck finden, die *nach einander* angewandt fortlaufend *Neues* entstehen lassen, so muss sich das Interesse für die Sache noch wesentlich steigern, wenn *gleichzeitig zwei* oder alle *drei* dieser Formen Anwendung finden und im Satze harmonisch vereinigt nebenher gehen, die aufgelöst eine ganze Reihe von Tonbildern entfalten und die verschiedensten Formen entstehen lassen. Dichtgedrängt liegen hier die Keime zu einer ausgedehnten, umfassenden musikalischen Gedanken- ausbreitung. Wie sich aus einem dichten, zusammengedrängten Ballen ein langer Faden spinnt, so entwickelt sich aus einem Satze, der an contrapunktischen Elementen so überaus reich und von musikalischen Keimen durch und durch gesättigt ist, bei dem Aufrollen und Auflösen eine Anzahl von einzelnen Gliedern und Tonbildern.

In Lehrbüchern neuerer Zeit wurden derartige contrapunktische Combinationen gänzlich übergangen oder in betreff einzelner Formen doch nur andeutungsweise behandelt. Indem wir durch diese Erweiterung des contrapunktischen Systems einen Weiterschritt wagen, glauben wir, damit kein unnötiges, wertloses Anhängsel zu dieser Lehre zu bieten. Bevor wir aber zur praktischen

Darlegung schreiten, sei dieses Verfahren in Bezug praktischer Verwendbarkeit der Nachprüfung empfohlen; der Einzelne mag es seinen besonderen Zielen und Zwecken gemäss übergehen oder eingehend studieren.

A. Die Vereinigung des doppelten Contrapunktes der
Octave und Decime.

I. Ohne freie Stimme mit *Octavenversetzung* der *eigenen* Haupt- oder parallelen Nebenstimmen des Originalsatzes im Contrapunkt der Decime:

1. a. Original.

b. Die Nebenstimmen.

1a. Original. The main voice (Cp.) is in treble clef, and the side voice (C. f.) is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. 1b. Die Nebenstimmen. The side voices are shown, transposed up an octave from the original.

c. Haupt- und Nebenstimmen.

1c. Haupt- und Nebenstimmen. The original main and side voices are combined, showing the original texture.

I. *Umkehrung*: Die untere Nebenstimme eine *Octave* nach *oben*, die obere Nebenstimme eine *Octave* nach *unten* versetzt:

1d. *Umkehrung*. The side voices are inverted: the lower side voice is transposed up an octave, and the upper side voice is transposed down an octave.

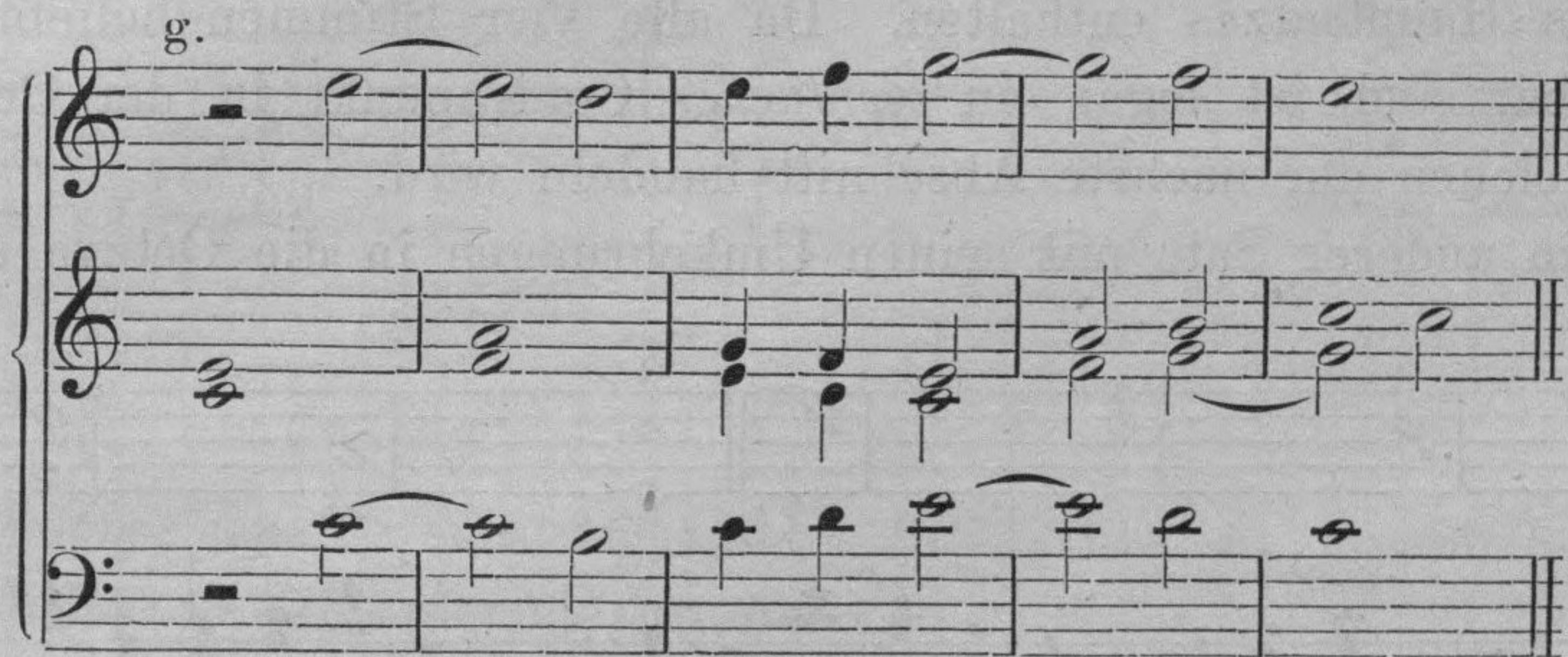
II. *Umkehrung*: Die obere Hauptstimme und obere Nebenstimme eine *Octave* nach *unten* versetzt:

1e. *Umkehrung*. The upper main voice and the upper side voice are transposed down an octave.

III. *Umkehrung*: Die obere Hauptstimme eine *Octave* nach *unten* versetzt:

1f. *Umkehrung*. The upper main voice is transposed down an octave.

IV. *Umkehrung*: Das untere *Terzenpaar* eine *Octave* nach *oben*, die obere Nebenstimme eine *Octave* nach *unten* versetzt:



V. *Umkehrung*: Das obere *Terzenpaar* eine *Octave* nach *unten*, die Unterstimmen als Sextparallele eine *Octave* (resp. zwei Octaven) nach *oben* versetzt:



VI. *Umkehrung*: Beide Stimmenpaare als *Terzenparallelen*:



VII. *Umkehrung*: Die Stimmenpaare als Sexten- und Decimenparallele:



VIII. *Umkehrung*: Die Oberstimmen als innere *Terzenparallele*, die Unterstimmen als äussere *Sextenparallele*:



Der *doppelte Contrapunkt der Octave*, d. i. die Versetzungsfähigkeit in die Octave, war also gleichzeitig neben dem doppelten Contrapunkt der Decime in den Stimmen des Hauptsatzes enthalten. Da alle vier Stimmen beliebig in die Octave versetzbar sind, ist sogar ein *vierfacher* Contrapunkt in der Octave vorhanden, über welchen der nächste Abschnitt handeln wird.

Noch ein anderer Satz mit seinen Umkehrungen in die Octave und Decime:

2. a. C. f. b.

c. d.

e. f.

b. Mit einer *Versetzungsstimme* im doppelten Contrapunkt der *Octave*; das Original im doppelten Contrapunkte der *Decime* stehend, der Cantus firmus eine Choralzeile:

3. a. Cp. C. f.

Zunächst dieser Satz mit seinen parallelen Nebenstimmen als doppelter Contrapunkt in der *Decime*:

Decime des Cantus firmus.

b. Cp. C. f.

Decime des Contrapunkts.

Zu dem zweistimmigen *Originalsatze* (a) eine *Oberstimme* im doppelten Contrapunkt der *Octave*:

c. frei in der Octave.

Cp. C. f.

I. *Umkehrung*: Oberstimme und Cantus firmus bleiben unverändert, der Contrapunkt erscheint als Unterdecime im Basse:

d. frei

C. f. Cp.

II. *Umkehrung*: Die Hauptstimme wie bei c, die freie Oberstimme eine *Octave tiefer* als Mittelstimme:

e. Cp.

frei C. f.

III. *Umkehrung*: Der Cantus firmus eine *Octave höher* mit Unterterz des Contrapunktes, die freie Stimme eine *Octave tiefer* als Bass:

f. C. f.

Cp. C. f.

IV. *Umkehrung*: Der Cantus firmus als Oberdecime, der Contrapunkt bleibt unverändert, die freie Stimme im Basse eine *Terz tiefer* als vorher:

g. C. f.

Cp. C. f.

Bei + musste in der Unterstimme aus harmonischen Rücksichten eine Änderung vorgenommen werden. Dass auch die freie Stimme, die ursprünglich nur zur

Versetzung in die Octave bestimmt war, sich auch als *Terz* eignet, beweist, dass selbige gleichzeitig auch einen Contrapunkt in der Decime in sich trägt.

Die Hinzufügung einer vierten ganz freien Stimme in vorstehenden dreistimmigen Sätzen wäre leicht gewesen und wird der eigenen Ausführung überlassen.

Die in die *Octave* zu versetzende Stimme hat hier wie in der folgenden Verbindung zweier Contrapunkte gegen die Stimmen des Originalsatzes nach den Regeln des *doppelten* Contrapunkts in der *Octave* fortzuschreiten.

B. Die Verbindung des doppelten Contrapunkts der Octave und Duodecime.

Originalsatz im doppelten Contrapunkte der Duodecime:



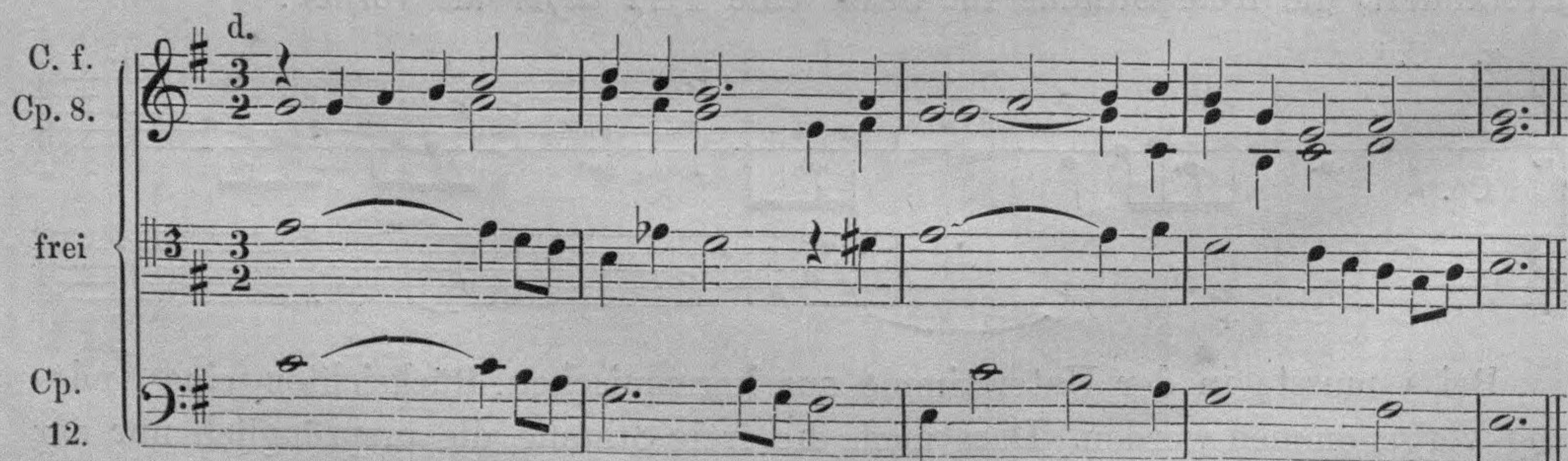
Hierzu eine Versetzungsstimme im doppelten Contrapunkt der *Octave*, die also über, unter oder zwischen den Satz treten kann. Zunächst als *Unterstimme*:



Die Unterstimme eine Octave nach oben versetzt als *Oberstimme*:



I. *Umkehrung*: Der Cantus firmus eine *Octave* nach *oben*, der Contrapunkt eine *Quinte* nach *unten* versetzt, die Octavenstimme in gleicher Tonhöhe wie vorher im *Alt*; dazu einen *freien* Tenor.



Dasselbe mit einer *andern freien* Stimme (Tenor):

frei

Dass die im Originalsatze bereits zweimal (als Ober- und Unterstimme) verwandte Stimme im doppelten Contrapunkt der Octave auch für die erste Umkehrung beibehalten werden konnte, ist als ein rein zufälliger Umstand anzusehen. Eine derartige dritte Stimme wird nicht für jede Umkehrung in die Duodecime passen und so muss bereits für die nachfolgende Versetzung eine *neue* Stimme im doppelten Contrapunkt der *Octave* entworfen werden.

II. *Umkehrung in die Duodecime*: Der Contrapunkt eine *Octave* nach *unten* der Cantus firmus eine *Quinte* nach *oben* versetzt, die *Unterstimme* im Contrapunkte der *Octave*. Mit *freiem* Alte:

C. f.
frei

Cp.

frei in der Octave.

Dieselbe Umkehrung mit freiem Tenore; der *Contrapunkt* der *Octave*, die vorige Unterstimme, eine *Octave* nach oben in den Alt versetzt:

C. f.
8va.

frei

Cp.

C. Die Verbindung des doppelten Contrapunkts der Decime und Duodecime.

Der *Originalsatz* im doppelten Contrapunkt der *Duodecime* stehend muss so beschaffen sein, dass die *Oberterz der Unterstimme* und die *Unterterz der Oberstimme* gleichzeitig mit auftreten können:



Durch diese allgemeine Angabe können weitschweifige Regeln über Einzelheiten umgangen werden.

I. und II. *Umkehrung* der Hauptstimme in die *Duodecime*:



In der I. Umkehrung kommt die Tonart des Originals, C-dur, in der II. Umkehrung die Unterdominanttonart, F-dur, zum Ausdruck.

Die I. Umkehrung mit dem Contrapunkte der Decime als dritte und vierte Stimme:



In der Ausführung unter e sind also beide vorhergehende Sätze zusammengefasst.

Die II. Umkehrung, in F-dur, mit *Unterterz* des Contrapunktes (mit einigen Abweichungen):



D. Die Verbindung des doppelten Contrapunktes der Octave, Decime und Duodecime.

6. Cp.

Duodec. C. f.

Decime. Cp. C. f.

Zur Erklärung dieses Satzes: Die Stimmen des *oberen* Systems enthalten den Satz im doppelten Contrapunkte der *Duodecime*, die des *unteren* den doppelten Contrapunkt der *Decime*. Der Contrapunkt des unteren Systems, der *Tenor*, ist aber gegen den Bass wie gegen die oberen Stimmen in die *Octave* versetzbar und vertritt somit den doppelten Contrapunkt in der *Octave*. Es ist hier also ein zweifacher Cantus firmus vorhanden, dem je ein bestimmter Contrapunkt gegenüber steht.

Über das *Wie* der Anfertigung einer solchen Arbeit wird folgende Angabe genügen: »Jedes Stimmenpaar wird unter gegenseitiger Berücksichtigung des harmonischen Zusammenklanges nach den Gesetzen seines Contrapunkts entworfen und bei Aufstellung des doppelten Contrapunktes der *Decime* denke man sich gleichzeitig die parallelen Terzen hinzu. Der doppelte Contrapunkt in der *Octave* wird durch Innehaltung der Octavenentfernung einer Stimme und Vermeidung von Quartenparallelen gegen andere Stimmen gesichert. Man stelle zunächst das Stimmenpaar für einen der Contrapunkte auf und erst darnach beginne man, das Stimmenpaar des anderen Contrapunkts hinzuzusetzen.«

I. *Umkehrung*: Der doppelte Contrapunkt der *Duodecime* bleibt unverändert und der Cantus firmus vom doppelten Contrapunkt der *Decime* erscheint mit seiner *Oberterz* unter Weglassung seines Contrapunkts:

b.

Cp. 12^{me}

Oberterz.

Cp. 10^{me}

C. f.

Unter Beibehaltung des Contrapunktes der *Decime* kann der Satz zugleich fünfstimmig auftreten:

c.

12^{me}

Cp.

10^{me}

Terz d. C. f.

C. f.

II. *Umkehrung*: Der doppelte Contrapunkt der *Duodecime* bleibt unverändert; die Stimmen des doppelten Contrapunktes der *Decime* werden gegenseitig um eine *Octave* nach oben und unten versetzt:

III. *Umkehrung*: Der doppelte Contrapunkt der *Duodecime* wird versetzt (der Cantus firmus eine Octave nach oben, der Contrapunkt eine Quinte nach unten); der Cantus firmus des doppelten Contrapunktes der *Decime* erscheint (unter Weglassung seines Contrapunktes) mit seiner Oberterz. Mit einer *freien* Stimme:

IV. *Umkehrung*: Der Contrapunkt in der *Duodecime* wie vorher, der Contrapunkt in der *Decime* (unter Weglassung seines Cantus firmus) mit seiner Oberterz:

V. *Umkehrung*: Die Stimmen des oberen Systemes (*Duodecime*) werden mit denen des unteren Systems (*Decime*) durch *gegenseitige Octavenversetzung* vertauscht, was sich wiederum als doppelter Contrapunkt in der *Octave* herausstellt. Die beiden Contrapunkte bleiben also unverändert, wechseln nur die *Tonhöhe* mit einander:

An den mit + bezeichneten Stellen finden sich Abweichungen vom Original vor, die bei so vielfachen und vielseitigen Versetzungen nicht zu vermeiden und überhaupt völlig berechtigt sind.

Verdeckte Octaven und Einklänge, wie auch der im Originalsatze selbst vorkommende *Tritonus* (Tenor im vorletzten Takte) dürfen bei so vielfachen Einschränkungen auf Kosten melodischer oder harmonischer Fortschreitung nicht ängstlich vermieden werden, sodann zeigt sich dieser Originalsatz mehr als ein Instrumental- als Vocalsatz; ebenso sind die mitunter vorkommenden *harmonischen Härten* von diesem Gesichtspunkte aus zu beurteilen.

Aus dem aufgelösten Contrapunkte lässt sich durch *freie Stimmen* und *freie Zwischensätze* ein *längerer zusammenhängender Tonsatz* gestalten.

Ein Rückblick zeigt uns, wie der doppelte Contrapunkt in der *Octave* in jeder Combination möglich war und sich seine Anwendung stets besonders leicht und ungezwungen ergab. Derselbe fand sich vielfach wie von selbst ein, da die Originalsätze beider anderer Contrapunkte diesen Contrapunkt gleichzeitig mit enthielten, ja sogar mehrmals zeigte sich der doppelte Contrapunkt in der Octave zwischen mehr als zwei Stimmen oder als *drei-* und *vierfacher* Contrapunkt in der Octave.

Die IV. Umkehrung (Beispiel f) bedingt noch eine freie Stimme zwischen Sopran und Alt.

IV. Abschnitt.

Der dreifache und vierfache Contrapunkt.

§ 25. Der dreifache Contrapunkt.

Im dreifachen Contrapunkte stehen drei Stimmen im Verhältnisse des doppelten Contrapunkts der Octave zu einander und sind in die Octave versetzbar. — Es giebt somit nur einen *dreifachen* Contrapunkt in der *Octave* und ist der Originalsatz des dreifachen Contrapunkts stets *dreistimmig*, wozu jedoch *freie* Stimmen treten können.

Der *dreifache* Contrapunkt ist hiernach ein *doppelter Contrapunkt der Octave* zwischen *drei Stimmen*, denn wie im *doppelten* Contrapunkte *zwei* Stimmen in die Octave versetzbar sind, so sind es hier eben *drei* Stimmen, daher auch die gebräuchliche Benennung »drei-doppelter« Contrapunkt.

Die Versetzungstabelle giebt für das *Original* und seine *fünf* Umkehrungsformen folgendes Bild:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1. Sopran.	1. Sopran.	2. Alt.	2. Alt.	3. Bass.	3. Bass.
2. Alt.	3. Bass.	1. Sopran.	3. Bass.	1. Sopran.	2. Alt.
3. Bass.	2. Alt.	3. Bass.	1. Sopran.	2. Alt.	1. Sopran.

Hieraus resultiert, dass *jede* Stimme *zweimal* Melodiestimme wird.

Die wichtigsten Regeln für diesen Contrapunkt sind:

1. Alle *drei* Stimmen müssen in Bezug auf *Intervall-Fortschreitung* nach den Regeln des *doppelten Contrapunktes der Octave* gearbeitet sein, so z. B. darf ausser zwischen den direkt benachbarten Stimmen auch zwischen den äusseren Stimmen keine Quartenfolge vorkommen, welche in einer der Umkehrungen eine Quintenparallele hervorrufen würde.

2. Die *benachbarten* Stimmen dürfen sich *nicht über eine Octave* von einander entfernen, wenn eine wirkliche Umkehrung entstehen soll.

3. Die *Versetzung* einer Stimme erfolgt um *eine Octave* nach oben oder unten (um *zwei* Octaven, um etwaiges Kreuzen der Stimmen zu verhüten oder um der Ausführbarkeit durch Singstimmen Rechnung zu tragen).

4. Das *Untersteigen der Unterstimme* im Originale oder in den Umkehrungen ist zu vermeiden, dagegen ist das vorübergehende Kreuzen zwischen anderen Stimmen zu dulden.

5. Im Originalsatze dürfen die *äusseren* Stimmen *nicht unter eine Octave* einander nähern, um in den Versetzungen ein Untersteigen der Unterstimme zu vermeiden.

6. *Alle* Stimmen sind *melodisch* auszubilden, da eine jede Stimme zweimal zur Oberstimme wird.

7. Zu vermeiden sind daher auch *Orgelpunkt* und *liegende Stimmen*, weil diese Formen einer freien, fliessenden Melodiegestaltung zuwider laufen.

8. Weiter ist auszuschliessen der *Nonenvorhalt* 9 vor 8, da derselbe in einigen Versetzungen die Intervallfolge 2 vor 1 zur Folge hat, dagegen ist der Nonenvorhalt 9—10 mit der Auflösung nach oben in die Decime brauchbar, welcher einen Secundenvorhalt vor der Terz (2 vor 3) giebt.

9. Die *Quinte* ist zu *Anfang* und *Schluss* stets zu vermeiden, da selbige in verschiedenen Umkehrungen einen dort gänzlich unberechtigten $\frac{6}{4}$ -Accord hervorruft; im Verlaufe des Satzes ist die Quinte namentlich auf schweren Takttheilen möglichst zu vermeiden oder doch mit grosser Vorsicht einzuführen entweder durch *Vorbereitung im oberen Tone* (harmonische Vorbereitung) oder *stufenweise* in diatonischer Folge (melodische Vorbereitung), namentlich durchgangsweise.

10. Auch auf die Einführung der *Quarte* ist Rücksicht zu nehmen, da sie in einigen Stellungen Quintbedeutung erhält und ebenfalls einen $\frac{6}{4}$ -Accord hervorrufen kann.

Zur vorläufigen Veranschaulichung obiger Regeln möge ein einfacher Satz mit seinen fünf Umkehrungen dienen:

1. Original. I. Umkehrung.

II. Umkehrung.

III. Umkehrung. IV. Umkehrung.

V. Umkehrung.

In diesem Originalsatze sind die gegebenen Regeln beobachtet, nur bei + überschreitet der Alt die Octaven-Entfernung von der Unterstimme, was in einigen Umkehrungen ein Kreuzen der Stimmen zur Folge hat. Selbst das dadurch bedingte Untersteigen der Unterstimme in der I. Umkehrung mag unbeanstandet passieren, weil auf diese Weise in Takt 4 in Wirklichkeit statt eines $\frac{6}{4}$ -Accords ein Sextaccord und am Schlusse für einen Sextaccord eine Grundform erklingt; in beiden Fällen sind also wirksamere, selbständigere Accordformen entstanden. Die erste Stelle zeigt zugleich noch, wie eine Quarte im Originale in einer Umkehrung einen $\frac{6}{4}$ -Accord veranlassen kann. Derselbe ist hier gemäss seiner harmonischen Vorbereitung sowie des nachschlagenden Grundtones ganz am Platze. Im allgemeinen erweisen sich die Quartsextaccorde I., IV. und V. Stufe, also die der Hauptdreiklänge, der Einführung günstiger als die der Nebendreiklänge.

Ein anderer Satz im *dreifachen* Contrapunkte:

2. Original.

I. Umkehrung.

II. Umkehrung.

III. Umkehrung.

IV. Umkehrung.

V. Umkehrung.

Im Originale ist bei + eine *frei anschlagende*, sprungweise eintretende *Quinte* enthalten, welche in der I. und V. Umkehrung einen frei eintretenden *Quartsextaccord* veranlasst. Die hier vorliegende Modulation (nach D-moll) sowie der correcte, stufenweise Anschluss an den Modulationsaccord lassen aber das Auftreten des $\frac{6}{4}$ -Accord hier gerechtfertigt erscheinen, der bei vorhandener Modulation eben frei, d. i. sprungweise eintreten darf.

Zu folgenden Sätzen sind die fehlenden Umkehrungen zu ergänzen:

3. Original.

II. Umkehrung.

IV. Umkehrung.

V. Umkehrung.

4. Original.

II. Umkehrung.

NB.

NB. Hier wurde die Oberstimme um *zwei* Octaven nach unten versetzt, um ein Untersteigen derselben durch den Alt zu vermeiden.

Zu den drei Originalstimmen des *dreifachen* Contrapunkts kann noch eine *freie* Unterstimme (oder mehrere freie Stimmen) treten, welche nicht an der Versetzung Teil nimmt. In diesem Falle fallen auch alle die Beschränkungen betreffs der *Quinte* weg, da selbige bei gleicher Grundstimme keine $\frac{6}{4}$ -Accorde hervorrufen kann; ebenso ist der Nonenvorhalt 9 vor 8 zulässig, sobald sein Grundton der freien Unterstimme angehört.

Mit *freier Unterstimme*:

5. Original.

I. Umkehrung.

II. Umkehrung.

III. Umkehrung.

IV. Umkehrung.

V. Umkehrung.

Zu nachfolgendem Originale sind die Umkehrungen zu bilden:

6.

Hier ist ein *Nonenvorhalt*, wie auch ein in die Octave steigender *Septimen-
vorhalt* vorhanden; beide würden ohne freie Unterstimme in den Umkehrungen
falsche Intervall-Auflösungen hervorrufen. Die *Quinte* tritt verschiedenenorts ganz
zwanglos und frei ein, ohne jedoch in den Versetzungen unbeabsichtigte mangel-
hafte Accordformen nach sich zu ziehen.

Mittels des dreifachen Contrapunkts wird es möglich, *drei Themen* gleichzeitig einzuführen oder drei Stimmen als thematische Stimmen gleichzeitig zu behandeln. Die Bedeutung dieses Contrapunktes ist für die *Fuge* (Tripelfuge oder Fuge mit drei Subjecten) von nicht geringer Tragweite, auch in grösseren Tonstücken können einzelne Glieder wie Perioden und Abschnitte diese Form aufweisen.

Die Form der Vierstimmigkeit, in welcher zu den drei strengen Stimmen eine *freie* Unterstimme hinzutritt, kann mit grossem Vorteile in der unter dem Namen »Passacaglia« bekannten Compositionsform für Orgel angewandt werden und zwar in der Weise, dass die *freie* Stimme das unmittelbar zu wiederholende *Thema* zugetheilt erhält, während die über derselben liegenden Stimmen im *dreifachen* Contrapunkte gegen einander gesetzt werden. Während darnach der Contrapunkt seine Umkehrung durchläuft, wird die Unterstimme, das Thema, unverändert wiederholt. Zum Studium dieser Form sei genannt: Passacaglia von S. Bach, Frescobaldi u. s. w.

Aufgaben.

1. 
2. 
3. 
4. 
5. 
6. 
7. 

Die Aufgaben können durch Transposition für *alle* Stimmen als Cantus firmus eingerichtet werden und sind zu bearbeiten:

- a. *dreistimmig*, mit drei zur Versetzung bestimmten Originalstimmen,
- b. *vierstimmig*, mit drei *strengen* und einer *freien* Unterstimme.

Ausserdem sind weitere Themen zur Bearbeitung selbst zu erfinden.

§ 26. Der vierfache Contrapunkt.

Im vierfachen Contrapunkte stehen alle vier Stimmen im Verhältnisse des doppelten Contrapunkts der Octave zu einander und sind in die Octave versetzbar. Es giebt somit nur einen *vierfachen* Contrapunkt in der *Octave* und der Originalsatz ist stets *vierstimmig*, was jedoch das Hinzutreten freier Stimmen nicht ausschliesst.

Darnach ist der vierfache Contrapunkt nichts als ein *doppelter Contrapunkt in der Octave zwischen vier Stimmen* und damit zugleich die anderweitige Benennung »vier-doppelter« Contrapunkt erklärt. Was sich also im doppelten Contrapunkte der Octave an zwei Stimmen vollzieht sich hier an *vier* Stimmen.

Es gelten hier alle die in § 25 gegebenen Regeln über den *dreifachen* Contrapunkt, nur auf *vier* Stimmen bezogen, wodurch die Arbeit sich im allgemeinen schwieriger gestaltet und noch mehr Fertigkeit erfordert, um die grosse Anzahl der sich ergebenden Umkehrungen möglichst brauchbar zu machen. Die Kunst, im vierfachen Contrapunkte gut zu schreiben, wird zum wesentlichen Teile von der geschickten Anwendung der *Quinte* abhängen oder vielmehr von der gänzlichen *Umgehung* oder doch *eingeschränkten Verwendung* dieses Intervalls, welches geeignet ist, die im Originale wohlklingendste Arbeit in den Umkehrungen zu entwerthen oder auch unbrauchbar zu machen. Darnach erfordert die *Quarte* bestimmte Vorsicht in der Anwendung, weil selbige in einigen Umkehrungsformen zur *Quinte* wird. — Aus der Anzahl der hier zu beachtenden Regeln (wie in § 25 angegeben) wollen wir nur die Kernpunkte, auf die es hauptsächlich ankommt, herausgreifen und wiederholen, indem wir auf die *Octaven-Entfernung* benachbarter Stimmen und die Vermeidung von *Quartenparallelen* nochmals hinweisen.

Die vier Stimmen des vierfachen Contrapunkts können in 24 verschiedene Stellungen zu einander treten oder ausser dem Originale 23 Umkehrungsformen zulassen.

Diese 24 Formen erkennen wir aus folgendem Zahlenbilde in vier Hauptgruppen:

I.	II.	III.	IV.
1 1 1 1 1 1	2 2 2 2 2 2	3 3 3 3 3 3	4 4 4 4 4 4
2 2 3 3 4 4	1 1 3 3 4 4	1 1 2 2 4 4	1 1 2 2 3 3
3 4 2 4 3 2	3 4 4 1 1 3	2 4 1 4 2 1	2 3 3 1 1 2
4 3 4 2 2 3	4 3 1 4 3 1	4 2 4 1 1 2	3 2 1 3 2 1
Original.	†	†	†

Hierbei wird also jede Stimme 6 mal Melodiestimme oder Sopran. Von jenen 23 Versetzungen sind die mit † bezeichneten als *Hauptversetzungen* zu betrachten, weil in ihnen *alle* Stimmen den Platz wechseln. Auf diese drei Formen, sowie auf das zu Anfang stehende Original wollen wir in der praktischen Ausführung unser Augenmerk richten und selbige als die vier wichtigsten Formen so zusammenstellen:

I.	II.	III.	IV.
1	2	3	4
2	1	4	3
3	4	1	2
4	3	2	1

Die Stimmenanordnungen von I und IV bilden einen ausgesprochenen Gegensatz, in IV folgen die Stimmen in umgekehrter Reihenfolge als in I; die Ableitung der Form IV aus dem Original I wird vielfach die Versetzung einer Stimme in die Doppeloctave erfordern. In II und III sind ebenso die Stimmenpaare wie die benachbarten Stimmen vertauscht, die Oberstimmen sind Unterstimmen geworden u. s. w.

Es ist naturgemäss, dass nicht *alle* (23) Versetzungen gleichwertig sein können, unter den vielen Formen werden sich verschiedene durch grössere Brauchbarkeit, andere durch geringeren Wert kennzeichnen, ja es können einige Umkehrungen das Original selbst übertreffen. Widersinnig wäre es, in der Praxis alle Versetzungen nach einander verwenden zu wollen, was *grosse* Einförmigkeit erzeugen müsste; vielmehr benutzt man den Umstand der gegenseitigen qualitativen Verschiedenheit und wählt die *besten* Formen aus. Meist wird man sich an obige drei Hauptversetzungen halten, jedoch ist damit keineswegs gesagt, dass nicht diese oder jene Nebenversetzung brauchbarer sein kann.

In den nun nachfolgenden praktischen Ausführungen werden nur jene vier Hauptformen vorgeführt, die übrigen Versetzungsformen dem Lernenden behufs weiterer Belehrung zum Ausschreiben überlassen. Sicher wird ihm dies zum Vortheile gereichen und ihn zu vielseitigen Betrachtungen und Erwägungen führen.

I. C. f. Oder der Anfang so:

Original.

Die *melodische* Ausbildung *aller vier* Stimmen wird für die Ästhetik des Ganzen entscheidend sein.

I. Hauptversetzung: 2
1
4
3

Alt und Bass werden eine Octave nach oben versetzt oder die Nachbarstimmen gegen einander vertauscht:

II.

II. Hauptversetzung: 3
4
1
2

Sopran und Alt wird eine Octave tiefer, Tenor und Bass eine Octave höher gesetzt oder das obere Stimmenpaar mit dem unteren vertauscht:

III.

NB.

NB. Der hier (und in verschiedenen Nebenversetzungen) durch die im Originale enthaltene Quinte (*d a*) veranlasste $\frac{6}{4}$ -Accord ist unbedenklicher Natur, da ihm die Grundform vorausgeht und unter regelrechtem Gange der Stimmen die Dominantharmonie nachfolgt. Überhaupt würde ein zu ängstliches Vermeiden der Quinte (und des $\frac{6}{4}$ -Accords) mitunter zu mangelhaftem Resultate führen.

III. Hauptversetzung: 4
3
2
1

Die Stimmen treten in entgegengesetzter Reihenfolge als im Originale auf: der *Bass* ist *zwei* Octaven nach oben, *Tenor* eine Octave nach oben, *Sopran* eine Octave nach unten versetzt, während der *Alt* an seinem Orte verbleibt.

IV.

Es mögen noch zwei *Nebenversetzungen* (mit folgender Stimmenordnung $\begin{smallmatrix} 2 & 4 \\ 1 & 3 \\ 4 & 2 \\ 3 & 1 \end{smallmatrix}$) von den vielen ihrer Art herausgegriffen werden, um auch für deren Brauchbarkeit einen Beleg zu geben:

a.

b.

Ein anderer kurzer Satz mit seinen drei Hauptversetzungen:

Original.

I.

II.

III.

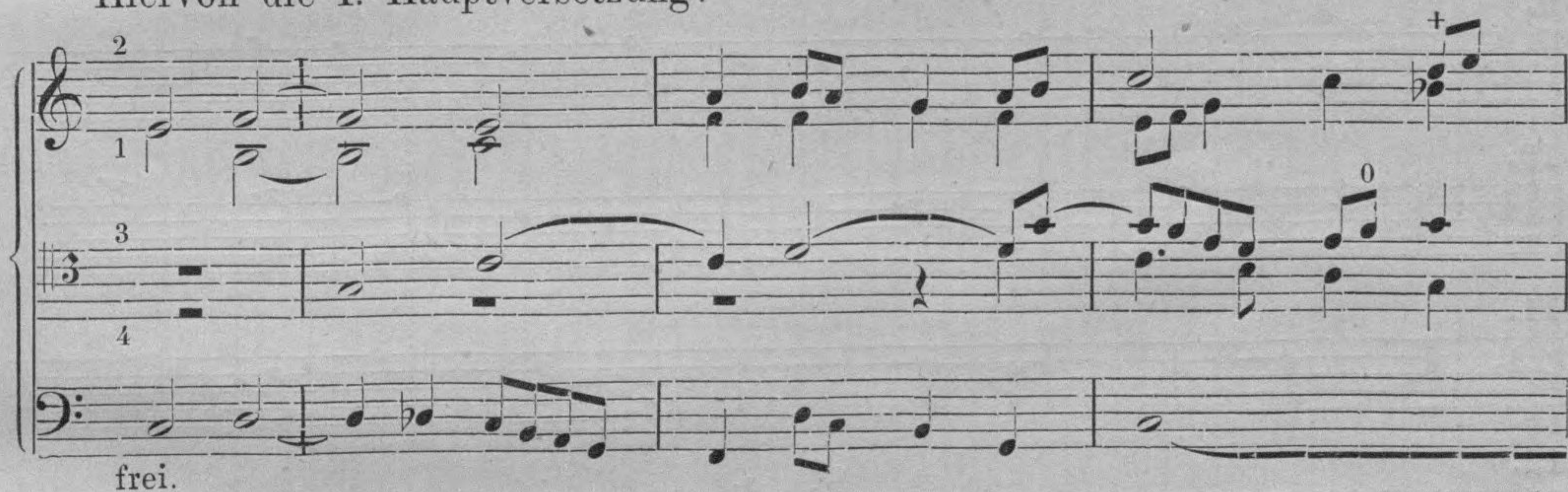
Um eine Ausführung durch Singstimmen zu ermöglichen, ist es zuweilen notwendig, eine Umkehrung in eine andere Tonart zu transponieren, wie hier bei II und IV geschah.

Im *vielstimmigen* Satze begegnen wir dem vierfachen Contrapunkte oft in Begleitung *freier* Stimmen (Neben- oder Ripienstimmen). Wegen ihrer grossen Brauchbarkeit heben wir die *fünfstimmige* Form mit *freier Unterstimme* hervor. Wie im dreifachen Contrapunkte, so herrscht auch hier in betreff des Nonenvorhalts und der Quinte völlige Freiheit, da der Bass für alle Umkehrungen derselbe bleibt wie im Originale:



Die *Quintenparallele* zwischen den inneren Stimmen bei NB. ist durchaus *nicht* fehlerhaft. Dieselbe liegt nicht in der harmonischen Fortschreitung, ist vielmehr nur durch die *Durchgangsnote* f (in der dritten Stimme) und die *Wechselnote* d (in der zweiten Stimme) hervorgerufen. Für den, welcher sich eingehender mit der Lehre von den Durchgangs- und Wechselnoten beschäftigt hat, ist diese Bemerkung entbehrlich.

Hiervon die I. Hauptversetzung:



Diese Form eignet sich besonders zur Verwendung im fünfstimmigen Passacaglia; vergl. hierüber das über den dreifachen Contrapunkte in § 25 Gesagte.

Der *vierfache* Contrapunkt kommt hauptsächlich in der *Fuge* mit *vier Themen* oder *Subjecten* (Quadrupelfuge) zur Anwendung. Durch ihn wird es möglich, das Hauptthema mit seinen drei Contrasubjecten gleichzeitig erscheinen zu lassen und so alle vier Gedanken harmonisch zusammenzufassen und zu verbinden.

Aus früheren Studien wissen wir, dass sich der vierfache Contrapunkt noch gern in Gesellschaft des *doppelten Contrapunkts der Decime* zeigt, sogar in der *Verbindung mehrerer doppelter Contrapunkte* sich einfand, was sich aus der grossen Verwandtschaft und Ähnlichkeit des vierfachen Contrapunkts mit dem doppelten Contrapunkte der Octave erklärt. Vergleiche hierüber § 21 und § 24.

Aufgaben:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

The exercises are as follows:

- 1. Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- 2. Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- 3. Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- 4. Treble clef, C major, 4/4 time. Notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- 5. Treble clef, D major, 4/4 time. Notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- 6. Treble clef, D major, 2/2 time. Notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- 7. Treble clef, D major, 3/4 time. Notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- 8. Treble clef, D major, 3/4 time. Notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- 9. Treble clef, D major, 3/4 time. Notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- 10. Treble clef, D major, 3/4 time. Notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5.
- 11. Bass clef, C major, 4/4 time. Notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.
- 12. Bass clef, C major, 4/4 time. Notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Zur weiteren Übung sind *Choralmelodien* (resp. einzelne Choralzeilen) und eigens erfundene Sätze im vierfachen Contrapunkte zu bearbeiten.

Berichtigungen.

I. Teil.

Seite 16, Beispiel 5 d, erster Takt der Unterstimme =

» 36, § 8 No. 2 ohne Vorzeichnung, also C-dur.

II. Teil.

Seite 37, letztes System im Bassschlüssel = C. f.

» 39, letztes System, erster Takt des C. f. =

» 40, erster Takt des C. f. der I. und II. Umkehrung =

Im Verlage von

C. Merseburger in Leipzig

ist erschienen und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Bergmann, A., Materialien für den Unterricht in der Harmonielehre.

Die Folgen und die einfachste Figuration der Accorde in Beispielen
und Aufgaben dargelegt M 1. 80

Brähmig, B., Ratgeber bei der Wahl geeigneter Musikalien. 2. Aufl. » 1. 00

Brendel, Franz, Liszt als Symphoniker » 1. 00

Gleich, Ferd., Aus der Bühnenwelt. Biographische Skizzen und Charakter-
bilder. 2 Bde. » 3. 60

Klauwell, Dr. Otto, Der Fingersatz des Klavierspiels. Eingeführt am
Konservatorium in Köln » 2. 40

Krieger, Ferd., Die Elemente des Musikunterrichts » 0. 75

Merling, Jul., Hundert musikalische Aufgaben » 0. 50

—— **Der Gesang in der Schule und seine Bedeutung und Behandlung** . . » 1. 50

—— **Musikalisches Laientum** » 1. 50

Palme, Rud., Der Klavierunterricht im ersten Monat » 0. 75

Ritter, Herm., Die Viola alta oder Altgeige. 3. Aufl. » 2. 00

Schulz, F. A., Kleine Harmonielehre » 0. 45

Sermond, H., Elementar-Musiklehre » 0. 90

Widmann, B., Die strengen Formen der Musik. In klassischen Beispielen
zum Gebrauche für Lehrer und Schüler dargestellt, zergliedert u. erläutert » 2. 70

—— **Die Methode des Schul- und Chorgesangunterrichts in ihrer ge-**
schichtlichen Entwicklung nach Quellen dargestellt » 1. 80

—— **Die kunsthistorische Entwicklung des Männerchors** » 1. 80

Wohlfahrt, H., Methodik des Klavierunterrichts » 0. 90

—— **Anleitung zum Klavierstimmen** » 0. 90

Wolfram, E. H., Wegweiser zur musikal. Fortbildung des Volksschullehrers » 0. 75

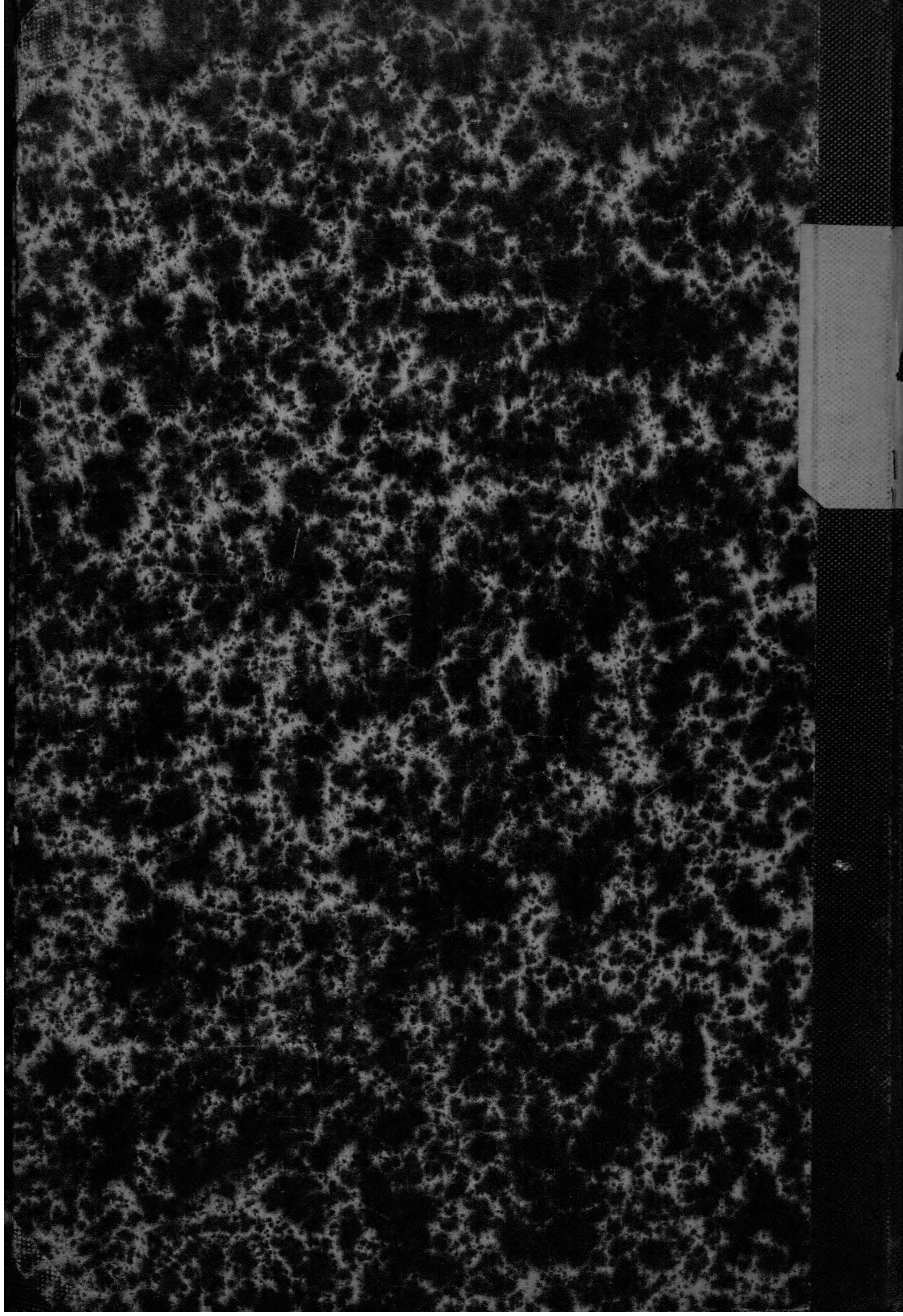
Zopff, Dr. Herm., Der angehende Dirigent » 1. 50

Ferner erschien in demselben Verlag:

Musikschulen für: Gesang — Klavier — Orgel — Harmonium — Harmonika f. 8
u. 10 Tasten und 2reihig f. 17, 19 u. 21 Tasten — Geige oder Violine —
Bratsche oder Viola — Violoncello — Kontrabass — Guitarre — Harfe —
Schlag-Zither — Streich-Zither — Flöte — Flageolet — Klarinette — Hoboe
— Fagott — Horn — Flügelhorn (Cornet à Piston) — Piccolo-Cornett in Es
oder D — Tenorhorn — Althorn — C- oder B-Trompete — F-Trompete —
Posaune — Tuba — Trommel.

Hierzu: **Instruktive Übungsstücke — Orchesterstudien — Duos — Quar-**
tette — Melodienbücher u. s. w.

(Man beliebe Verzeichnisse zu verlangen.)



Michaelis, Alfred

Die Lehre vom einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkte
unter besonderer Berücksichtigung des vielstimmigen und Vokal-Satzes von
Alfred Mi
Bd.: II

Leipzig 1885 - 86

4 Mus.th. 1034-2

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00078629-3